تأثيرات الفنون الاسلامية
في فنون الغرب

د. زكي محمد حسن

الكتاب: تأثيرات الفنون الاسلامية في فنون الغرب

الكاتب: د. زكي مُحَمَّد حسن

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

حسن، مُحَمَّد ، زكي
تأثيرات الفنون الاسلامية في فنون الغرب / د. زكي مُحَمَّد حسن
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٧٤ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٠ – ١٤ – ٦٨٣٧ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٣٨٢١ / ٢٠٢٠

تأثيرات الفنون الاسلامية
في فنون الغرب

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

تقديم

الدكتور زكي مُحَمَّد حسن عالِمٌ أثريٌّ مِصْري كبير، تقدم سيرة حياته مثالا حيا على الوحدة العربية والإسلامية، فهو مصري، مولود لأبوين مصريين، كانا يقيمان بسبب وظيفة الأب بمدينةِ الخرطوم، وهناك وُلِدَ «زكي مُحَمَّد حسن» عامَ ١٩٠٨م، ونشأَ في القاهرةِ وتعلَّمَ بها، قبل أن يسافر إلى فرنسا ليكمل تعليمه، فحصلَ على شهادةِ الآثارِ الإسلاميةِ من مدرسةِ اللوفر في عامِ ١٩٣٤م، ثم حصل على الدكتوراه في الآدابِ من جامعةِ باريس. وقد أتقنَ العديدَ مِنَ اللُّغات، منها: الإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، والفارسية.

وبعد عودته من فرنسا عُيِّنَ أمينًا لدارِ الآثارِ العربيةِ بالقاهرةِ ، واستمرَّ في العملِ بها حتى عامِ ١٩٣٩م.

وقد ألَّفَ في تلك الفترةِ عدَّةَ كتبٍ في علمِ الآثار، فضلًا عن وضعِه دليلَ محتوياتِ دارِ الآثارِ العربية ، وانتقلَ بعدَها للعملِ أستاذًا للآثارِ والفنونِ الإسلاميةِ بكليةِ الآدابِ جامعةِ القاهرة، وقامَ بعدةِ رحلاتٍ علميةٍ زارَ فيها معظمَ البلادِ الأوروبية، وألَّفَ في العديدِ من الموضوعات، مثل: التاريخ، والآثار، وأدَب الرحلات. كما ترجَمَ عددًا من الكتبِ الأجنبيةِ إلى العربية، وكتبَ أكثرَ من خمسينَ مقالًا في مجالاتٍ مختلفة.

ومن بين كتبِه ومؤلفاته: «التصويرُ في الإسلام»، و«كنوزُ الفاطميّين»،

و«الفنُّ الإسلاميُّ في مِصْر»، و«الصينُ وفنونُ الإسلام»، و«التصويرُ عندَ العرب». واستمر عطائه حتى تُوفِّيَ في بغدادَ عامَ ١٩٥٧م، حيث كان يعمل كما عمِلَ أستاذا للتاريخِ والآثارِ في جامعةِ بغداد، ودُفِنَ في القاهرة.

هكذا عاش حياته بين مصر والسودان والعراق، فضلا عن فترة دراسته بفرنسا، وتنقله لدراسة الآثار والفنون الإسلامية بين تركيا وإيران والهند، وتمثل حصاد رحلاته في عدد كبير من الدراسات، بعضها ضمته الكتب التي أصدرها، وبعضها الآخر بقي متناثرا في بطون الصحف والدوريات المختلفة، وقد اخترنا بعضها وجمعناه معا في هذا الكتاب، وقد تم تقسيمه داخليا إلى ثلاثة أقسام يضم كل قسم منها عددا من الدراسات والمقالات ينتظمها سياق واحد.

خصوصية الفن الإسلامي

خصوصية الفن الإسلامي هي خصوصية إنسانية في المقام الأول، كما أنها خصوصية روحية مرتبطة بالبيئة الثقافية الإسلامية التي نبتت فيها، تأكيدا للمقولة التي تزعم أن الثقافة تملك الفن بينما الحضارة تملك العلم ، والفن الإسلامي في مجمله لا ينفصل عن العلم باعتباره أداة التجربة والمعرفة المادية، ولا يتناقض مع الدين باعتباره مصدر الحقيقة والروح، ويرتبط بالأخلاق باعتبارها سياج الإنسان في ماديته وروحانيته وحريته الإنسانية.

وفي الفن الإسلامي محاكاة للطبيعة والمادة باعتباره فنا يتجه نحو المحسوس بطبيعته، كما تجد فيه غوصا في اللامحسوس في خيالاته وتصوراته

كما تجد فيه إلهامات واسعة فضلا عن الإدراك العقلاني الجمالي العلمي الذي يوازن بين الجمال والجلال وبين المعقول والخيال والفرد والجماعة والحضارة والثقافة، عبر كلماته ونقوشه وصوره وزخارفه.

وللفن الإسلامي قوانين يمكن استنباطها من تأمل مسيرته، أولها أنه فن منظم وبعيد تماما عن العشوائية، وهو فن اجتماعي كوني لا يدع من يمارسه يطرح رموزا عبثية غير مفهومة، بل الفن الإسلامي له غايات ودلالات جمالية وروحية ومجتمعية فضلا عن وظيفته التوحيدية التي توسع دائرة الإيمان.

وكذلك هو فن حر يسعى لتجسيد حرية الإنسان ورحابة الفكر، ولكنه في الوقت ذاته ملتزم بما ينفع الناس، وهو التزام ذاتي ينبع من عقل وروح ونفس الإنسان كما أنه التزام خارجي يعكس قيم المجتمع وحاجاته النفسية والعضوية والروحية وهذه المزاوجة بين الحرية الذاتية الجوانية للفنان، والالتزام الاجتماعي الخارجي هو الذي ميز الفن الإسلامي على مدى عطاءاته الإنسانية الطويلة.

وتتعدد صور الفنون التي ساهم فيها الفنان المسلم عبر العصور ومنها فن النحت ، فليس صحيحا أن المسلمين خاصموا النحت بسبب حساسية المسلم الشديدة تجاه الأصنام والتمثيل المادي للآلة كما في التصورات الشركية القديمة. فالفنان المسلم أدرك مبكرا هذه الشعرة الفارقة بين صور الوثنية التي شن الإسلام عليها حربا شعواء، وبين التعامل الحسي أو المعنوي ليد وآلة وحس الفنان مع الطبيعة، فالكون كله صورة منحوتة

بجماليات لا حد لها، ويلاحظ كذلك أن حضارة الإسلام عندما حلت ببلاد صاحبة إبداعات واسعة في مجالات النحت لم تعاد هذه الإبداعات. كما حدث في الحضارة الفارسية أو المصرية القديمة أو الهند واليمن وجنوب شرق آسيا. لكن يد الفن صارت تعمل ولكنها وجهت وجهتها شطر ما يتفق مع ثقافة الفنان وتراث المجتمع الإسلامي وهذا أمر طبيعي جدا.

ولهذا امتلأت المتاحف الإسلامية بالمنحوتات الهندسية والنباتية والزخارف الحجرية التي زينت العمائر والبيوت في الدولة الأموية والعباسية، وفي تيجان الأعمدة أو المحاريب، كذلك ظهرت الرسوم التخطيطية والأقراص الصغيرة التي تشبه الأوراق النباتية أو الأشكال الحيوانية أو الحفائر، وقد تنوعت هذه الفنون وبلغت ذروتها في سامراء والقاهرة خاصة منذ الدولة الطولونية، كما أن هذه الاستخدامات لم تظهر في المساجد والمدارس فقط، بل بدت النحوت في البيوت والقصور وفي المؤسسات الهندسية والطبية كما يظهر في مقياس النيل بالروضة.

وقد أثر هذا الفن في العالم، فالغرب استخدم الكلمة ذات الأصل العربي أرابيسك للتعبير عن فن النحت والزخرفة والمجردة أي البعيدة نسبيا عن تجسيد الوجوه والأجساد.

وفي مجال الخزف أبدع الفنان المسلم في زخرفته في أشكال هندسية وحبيبات وكتابات كوفية ورسومات يدوية ونصوص دينية ، وقد استفادت الزخرفة من الفن الساساني الإيراني، ومنذ القرن الأول الهجري تفنن العقل

المسلم في عمليات طلاء الأخشاب والمعادن، وقد اثر الفن الطولوني في الفنون الغربية في إيطاليا واليونان وإسبانيا والبرتغال خاصة في الزخارف النباتية التي أبدع فيها الفنان المسلم، كذلك ساهم فنانو آسيا الوسطى أو القوقاز فضلا عن فناني تركيا في تبادل التأثيرات بين الفن الزخرفي الإسلامي وغيره، وقد قارن توماس أرنولد الفن الإسلامي وتأثيره في أوروبا، فوجد هذه التأثيرات واضحة في مئات المظاهر من بينها رسوم المناظر الطبيعية وجماليات الحرف العربي واستعمال الحرف العربي في أغراض الزخرفات الغربية فضلا عن مدارس التجريد الغربية المتأثرة بالرؤية الإسلامية

كذلك أضفى التصوير الإسلامي جماليات على ما كان موجودا من حضارة بيزنطة وحضارة الساسانيين، فأبدعت الأنامل المسلمة في إيران المسلمة كما في المغرب في إظهار جماليات الرسوم والتصاوير والألوان على الكتان والصوف، كما ظهر في قصور سامراء وبغداد والقاهرة خاصة حفائر الدولة الطولونية في مدينة الفسطاط وقد راج في هذا الوقت سوق المصورين الذين يرسمون ويخططون وبعضهم سافر للأندلس فيما بعد، كما ظهرت هذه الصنعة على فسيفساء الكعبة، في كتابات المصحف بل والكتب العادية، وقد تناثرت تأثيرات الفنون هذه مع الاحتكاكات العنيفة أو غير العنيفة مع الغرب سواء مع الحروب الصليبية أو حركة الثقافة العربية الإسلامية في الأندلس كما لا تزال واضحة في صقلية.

وقد قامت الفنون الإسلامية على الرغبة في ادراك المطلق والاهتمام بالنظر التجريدي في إدراك المحسوسات والخروج من النسبي إلى الكلي من

أجل تحقيق وحدة تكاملية وتعددية وجمالية عبرت عنها فنون الزخرفة الهندسية وتشكيلات فنون النمنمة من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال وتواصل الوجود الفني بين الوحدات الزخرفية المتنوعة الشكل والموضوع، والتي هدفت الى تحقيق بنية لا نهائية من الاشكال والخطوط والالوان جمعت بين عناصر متنوعة من الرؤية الفكرية والحسية وجهت إليها العقيدة الاسلامية للنظر في جمال زينة المخلوقات الموجودة في الكون، والفنان المسلم في عمله وابداعه لم يتجه إلى محاكاة الطبيعة إنما جرد عناصرها وفككها الى عناصر أولية أعاد ترتيبها وتركيبها من جديد في صياغة عبرت عن روحه وموقفه منها حيث لا استغراق في الجسد ولا انقطاع عنه في سبيل الآخرة.

وتتميز الفنون الاسلامية بقيم التسامح والعدل وهي مهما تنوعت مصادرها واختلفت البقاع والعصور التي ازدهرت فيها فإنها فنون انتمت إلى العقيدة وقامت على ابتكار عناصر زخرفية غير موجودة في الفنون الأخرى التي أنتجتها الأمم الأخرى من غير المسلمين.

شاهد من أهلها

اعترف جوستاف لوبون في كتابه "حضارة العرب" بتأثير الفن الإسلامى على فنون الغرب، وعدد مظاهر التأثير فى الفنون بصفة عامة وفى العمارة بصفة خاصة، ونستطيع أن نرى أثر العمارة الإسلامية واضحا فى العمارة الإيطالية، فقد أعجب الإيطاليون بظاهرة معمارية بديعة شاعت في القاهرة على عهد المماليك، وهى تبادل طبقت أفقية من أحجار قاتمة اللون مع أخرى زاهية وهو ما يطلق عليه المشهَر أو الأبلق ، وقد

استخدموها في الواجهات المخططة في المباني الرخامية التي شيدت في بيزا وفلورنسا وجنوا وصقلية وفي غيرها من المدن الإيطالية.

كذلك نجد أن المعماريين الفرنسيين والإنجليز وغيرهم اقتبسوا من الفن الشرقي كثيرا من العناصر المعمارية المهمة والزخارف، فلقد أخذ رسامو أوروبا فكرة تزيين الأسقف بالصور الملونة، إلى درجة أنهم نقلوا كتابات عربية زينوا بها الأسقف، رغم أنها ذات طابع إسلامي، ونجد أن العمارة الإسلامية فرضت على عناصر العمارة المسيحية العديد من الظواهر مثل النوافذ المزدوجة، والعقود المنسوخة، والعقود الثلاثية الفتحات، ومثل الشرفات والكوابيل والأبراج، ومثل القباب المضلعة، ومثل الزخارف والمنحوتات الغائرة المتعددة الألوان، وغير ذلك من الأشكال والعناصر، وكانت الفكرة الزخرفية هى وحدها التي أوحت للفنان الأوروبي منذ القرن الرابع الهجري فكرة الاقتباس من حروف العربية وتسجيلها بالحفر على تيجان الأعمدة.

كذلك فالفنانين المستشرقين هم سفراء الإسلام التشكيلي، الذين نقلوا في لوحاتهم العادات والصناعات والتقاليد الإسلامية, لقد رسم الفنانون الأسواق والخانات , والتبادل التجاري في زياراتهم للدول العربية, ووضعوا الجذابية عند الأشياء التي فيها الجمال والتي فيها للنقد الرمزي ، فقد عرف الغرب عن خانات القاهرة وأسواق المدن الإسلامية من لوحات هؤلاء وعن بغداد العباسية ودمشق الأموية, وعن مناسك الحج, وطرحوا لوحات منها الحقيقية في خارج القصور الرسمية ومنها الخيالية داخل الأبنية الرسمية جسدوا بأعمالهم جمال البشر وأناقة الأزياء.. هذا التأثير الإسلامي

لم يحدث فقط على فنانين الماضي بل نجده حتى هذه الأيام.

ولاشك أن الحضارة الإسلامية كان لها دورها الفعّال في التواصل بين الشعوب، وهذا الدور لم ينقطع على مرّ الزمن، لكنه في العصور الوسطى كان أكثر وأعرض وأعمق؛ بفضل ما توصّلت إليه الحضارة الإسلامية من أسباب التقدّم والرقيّ، حتى في العصر الحديث ما زالت هناك آثار لتلك الحضارة. ولعل أجلى ما تتّضح عليه صورة ذلك الأثر هو الفن الإسلامي.

وهذا ما يؤكده الدكتور زكي مُحَمَّد حسن في المقالات التي يضمها هذا الكتاب .

الناشر

القسم الأول

في الفنون الإسلامية

الزخارف والرسوم والتصوير

إمضاءات الفنانين في الإسلام

يرى المشتغلون بدراسة الفنون الإسلامية في العصور المختلفة أن الفنانين أنفسهم لم يكن لهم في المجتمع ما كان للفئتين في الأمم الغربية من شأن عظيم، ومن أوثق الأمور صلة بهذه الظاهرة أن إمضاءات الفنانين في الأقاليم الإسلامية كانت نادرة إلى حد ما. ولسنا نريد أن نذهب إلى أن المهندسين والمعماريين والفنانين والصناع المسلمين لم يخلقوا من العمائر والتحف عددًا وافرًا، يمكننا أن ننسبه على وجه التحقيق إلى فنانين نعرف أسماءهم؛ ولكننا نؤكد أن تلك العمائر والتحف نادرة نسبيًا، وأن ما نستطيع أن نعرفه عن رجال الفن في الغرب وعن آثارهم الفنية، ؟؟؟ في شيء ما يمكننا كشفه من بيانات قاصرة ناقصة عن بعض رجال الفن في العالم الإسلامي. أما معظم هؤلاء الرجال فقد كانوا نكرة ثم تصل إلينا أسمائهم، وإن عرفنا أسماء بعضهم، فإننا لا نكاد نجد في المصادر التاريخية والأدبية شيئًا مهم.

وفي رأينا أن هذا راجع إلى أمرين: الأول أن الفن الإسلامي فن غير شخصي.

والثاني أنه فن أرستقراطي. أما أنه غير شخصي، فلأن المثل الأعلى للفنان المسلم أن يقتفي أثر الأقدمين ويحذو حذوهم، وأن يسير على الأساليب الفنية الموروثة. وكان معظم الفنانين المسلمين في مصر وإيران والأندلس وسائر الأقطار الإسلامية لا يعملون على أن يعبر كل منهم عن

الطبيعة التي يشاهدها أو عن الحقيقة التي يراها، أو عن شعوره الشخصي، تعبيرًا خاصًا يميزه عن غيره من الفنانين، ولا يتخذ كل منهم في العمارة وفي الرسم والتصوير أو صناعة التحف أسلوب معينًا ينم عنه، ويجعل من اليسير أن ينسب إليه البناء أو التحفة، حتى إذا لم يكتب اسمه شاهدًا على ذلك.

والواقع أن المعيار الأساسي لمكانة الفنان في الإسلام هو درجة إتقان الرسم والزخرفة، والتفاوت في دقة أدائها، ولكن قل أن يبتدع الفنان شيئًا جديدًا، فلا عجب إن كان الصانع نفسه لا يدفع إلى تسجيل اسمه ولا يشعر بلزوم ذلك إلا فيما ندر.

ونحن حين نعجب بالعمائر والتحف الإسلامية قل أن نفكر في صانعيها؛ لأنها جزء من كل: هو الطراز الذي تنسب إليه؛ ولأن العنصر الشخصي فيها ضئيل جدًا؛ ولأننا نستطيع أن نعرف الإقليم الذي صنعت فيه، والعصر الذي ترجع إليه؛ ولكن مهندسها أو صانعها لم يترك لنا من شخصيته ما يساعد على تسجيل اسمه لنا، أو ما يبعث فينا الشوق إلى معرفته.

والفنان في الإسلام إذًا وسيلة وأداة. وهو في معظم الأحيان ليس حرًا مطلق التصرف؛ ومنتجاته لا تدل عليه. ولذا لم يكتب القوم في تاريخ حياة الفنانين، حتى إننا إذا عثرنا على اسم فنان لم نجد عنه في كتب التاريخ والأدب ما يمكننا أن تبين منه بيئته والعوامل التي أثرت فيه، وإذا وجدنا شيئًا من هذا ظهر لنا أن قيمته ضئيلة لأنه لا يعدو أن يكون طائفة من

عبارات المدح التي لا تميط اللثام عن أسلوب الفنان. والحق أن البون شاسع بين حال الفنانين في تاريخ القرب ونصيبهم في الشرق الإسلامي، فاللغات الاغريقية واللاتينية ثم اللغات الأوروبية غنية بما فيها من بيانات ومؤلفات في تاريخ الفنانين ودرس البيئة التي عاشوا فيها والعوامل المختلفة التي أثرت في فنونهم، بل إن بمض مؤرخي الفنون يكرسون حياتهم العلمية لدرس فنان من الفنانين الغربيين، وكشف كل دقيقة وصغيرة في حياته وفي آثاره الفنية، بينما كان نصيب الفنان في الإسلام ضعيفًا هينًا.

ولكن قلة الابتكار في الفنون الإسلامية ليست وحدها سبب ما تلاحظه من قلة الامضاءات على العمائر والتحف الإسلامية، وندرة البيانات عن الفنانين المسلمين، فهناك السبب الثاني وهو أن الفن الإسلامي فن ارستقراطي، والمقصود بذلك أن المهندس أو الفنان في الإسلام كان ينتظر تشجيعه أو تكليفه بتشييد العمائر المختلفة، على الأمير وأعوانه من ذوي البطش والثروة. أما أهل الطبقة الوسطى وعامة الشعب فقد كانوا يستخدمون من الأثاث والأواني ويسكنون من البيوت ما لا صلة له بالفنانين ذوي المواهب الممتازة.

وكان الأمراء والأغنياء في معظم الاحيان يعدون الفنان صانعًا فحسب، وينكرون عليه أن تنسب العمائر أو التحف إليه، ويحرصون على أن تكون أسماؤهم هي الغالية عليه، وعلى ألا يظهر اسم الفنان فيطغى على ما لهم من الفضل والذكر. فالتصور حين شيد بغداد أراد أن تبقى على مدى الدهر منسوبة إليه، والمعتصم وخلفاؤه ممن شيدوا سامرًا وأقاموا ما فيها من قصور تزينها النقوش والتزاويق والزخارف الحصية، أنكروا على

مهندسي تلك المدينة ومن اشتغلوا فيها من الصناع والفنانين، أنكروا عليهم أن يقوم لهم ذكر أو أن يخلد لهم اسم، والقلاع التي شيدت في أنحاء العالم الإسلامي نسبت إلى السلاطين والامراء اللذين أمروا بتشييدها. والمساجد الفخمة كجامع ابن طولون والسلطان حسن لا تزال شخصية مهندسيها مجهولة برغم جلال آثارهم الفنية. والأقمشة التي كانت تنتج في مصانع الطراز الإسلامية كانت تحمل اسم الخليفة، ولم يرد فيها اسم المشرف على الصناعة إلا فيما ندر.

ولا حاجة بنا إلى أن نسترسل في بيان الأمثلة التي تدل على أن صاحب التحفة أو الآمر بصناعتها استقل في معظم الأحيان بما لها من فضل، ولم يحسب الفنان إلا صانعًا، يؤجر على عمله، وليس طبيعيًا أن يصر على الفخر به وتسجيل نسبته إليه.



سيف عليه توقيع صانعه

بيد أننا لا نستطيع أن نختتم هذا المقال بدون أن ننبه إلى أن ما ذكرناه ليس عامًا وشاملًا في الفنون الإسلامية، فقد أدرك بعض الفنانين في الإسلام أن لآثارهم الفنية شأنًا خطيرًا دفعهم إلى تسجيل أسمائهم عليها والفخر بنسبتها إليهم.



أواني فضية مكتوب على أطرافها اسم الصانع

ولا ريب أن أحفل الطرز الإسلامية بالإمضاءات هو الطراز الإيراني، لأنه كان أكثر فهمًا للحياة من سائر الطرز الفنية؛ ولأن الفنانين الإيرانيين لم يكترثوا – لأسباب لا محل لشرحها هنا– بتحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها، فاتسع الأفق الفني عندهم، وأقبلوا على توضيح المخطوطات بالصور، وعلى إنتاج التحف البديعة، وأصاب بعضهم في هذا السبيل توفيقًا، حق له أن يفخر به وأن يسجله لنفسه، أو ظن خطأ أنه أصاب ذلك التوفيق فسجله بدون أن يستحقه.

وكذلك تقدم فن تحسين الخط في العالم الإسلامي، وأقبل القوم على شراء المخطوطات والنماذج من كتابة الخطاطين المتهورين. وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر، وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة. وكان الخطاط يذيل كتابته بإمضائه، فخرًا بخطة، ولأنه لم يكن يخشى –كزميله المصور– غضب رجال الدين أو نقعة المتعصبين من عامة الشعب، ولذا كانت أسماء معظم الخطاطين معروفة كما صنفت بعض الكتب في تراجم حياتهم. ونبغ في مصر في العصر

الفاطمي فنانان كبيران في صناعة الخزف، هما سعد، ومسلم؛ وقد وصل إلينا عدد وافر من القطع التي نرى عليها اسم أحدهما، أو اسم غيرها من صناع الخزف الذين نبغوا بمصر في عصر المماليك مثل غيبي، والأستاذ المصري، والشيخ، والمهندم، وشرف الأبواني، والهرمزي، وعجمي، وغزال، والمسلم، والشاعر، وأبو العز.

وكذلك ميدان العمارة سطع فيه نجم مهندس تركي كان حجم النشاط واسع النفوذ، وهو المهندس سنان باشا، أعظم المهندسين الترك على الاطلاق، وقد أشرف على تشييد عدد وافر من الجوامع والمساجد والمدارس والأضرحة والقصور والقناطر والحمامات التي بنيت في تركيا إبان القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي). وصفوة القول أن المدن الإسلامية ودور الآثار والمجموعات الفنية الخاصة تفخر بما فيها من عمائر أو تحف إسلامية عليها أسماء صانعيها. وقد جاء أسماء الفنانين على شتى أنواع التحف، ولا سيما المخطوطات والصور والخزف والمعادن، ولكن هذه الإمضاءات نادرة بالنسبة إلى ما وصل إلينا من الآثار الفنية الإسلامية؛ وترجع ندرتها إلى طبيعة الفن الإسلامي، وإلى البيئة التي عاش فيها الفنانون، والنظام الاجتماعي الذي كانوا يعملون فيه، والأساليب الفنية التي كانوا يتمسكون بها.

تذهيب المخطوطات في الفن الإسلامي

عرف المسلمون منذ القرون الأولى بعد الهجرة تزين المخطوطات بتذهيب صفحاتها. بل إن ذلك لم يكن عندهم أمرًا نادرًا كما كان عند الغربيين في العصور الوسطى.

وأعظم المخطوطات الإسلامية شأنًا من الوجهة الفنية هي المصاحب التي كانت تكتب بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد)، والتي كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها. ولا غرو فقد كان الفنانون الذين يزينون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدرًا بعد الخطاطين أنفسهم؛ وكان الذهب أعظم أولئك الفنانين شأنًا. وحسبنا أنه على علو مكانته أن كثيرين من المصورين كانوا يضيفون إلى أسمائهم لفظ "مذهب"، وأن المؤرخين كانوا يذهبون مخطوطاتهم وتنص على أن بعض المصورين كانوا مذهبين أيضًا. وأكبر الظن أن الخطاط كان يتم عمله قبل كل شيء، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات لترسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك.

وقد وصلنا بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المتروك. وكان المخطوط يسلم بعد ذلك إلى فنان إخصائي في رسم الهوامش وتزينها بالزخارف، ثم إلى آخر لتذهب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وبداية فصوله وعناوينه وغير ذلك من الزخارف المتفرقة. وفي الحق أن الرسوم النباتية والهندسية المذهبة كانت تصل في المخطوطات الثمينة إلى

أبعد حدود الاتقان، ولاسيما في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة، (نهاية القرن الخامس عشر وفي القرن السادس عشر)، حين بلغت الغاية في الاتزان والدقة وتوافق الألوان.

ولا ريب في أن تعظيم القرآن الكريم كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف، وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل، فعنى القوم بهذا الفن، وذهب بعضهم إلى القول بأن الإمام علي بن أبي طالب كان أول من ذهب مصحفًا، وبأن كثيرين من الأمراء وعلية القوم نسجوا على منواله، فأتيح للخطاط المشهور مُحَمَّد بن علي الراوندي (المتوفي في نهاية القرن السابع الهجري، والثالث عشر الميلادي) أن يفخر بمن تلقى عنه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب.

وإذا تذكرنا أن المذهبين كانوا يحتاجون في صناعتهم إلى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر اللازورد والورق الفاخر، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من عظم الشأن في فن تذهيب المصاحف والمخطوطات. وليس غريبًا أن يسبب الإيرانيون خاصة والمسلمون عامة أبعد حدود التوفيق في تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم، حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل فيها الرسوم في التحف المعدنية والخزفية والجصية، وفي المنسوجات والسجاد، وكم توصل مؤرخو الفن بفضل ذلك إلى معرفة قسط وافر من تطور الرسوم والزخارف والعصور التي تنسب إليها، لأن عددًا كبيرًا من المصاحف والمخطوطات المذهبة يحمل تاريخ إنتاجه، وربما

كان فيه أيضًا اسم الخطاط والمذهب، والبلد الذي كتب فيه المخطوط. ولم يعد تزين الصفحات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مقصورًا على الـ"صرلوح" أي الصفحة أو الصفحات الأولى المغطاة بالزخارف المذهبة، وعلى العناوين وعلى الجامات (المناطق) التي كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط، وعلى النجوم الزخرفية المذهبة التي كانوا يسمون الواحدة منها "شمسة"، بل سارت الهوامش تزين برسوم الزهور والنبات والحيوان، وبالرسوم الأدبية في بعض الأحيان. أما زخارف الصفحات المذهبة فكانت في البداية خليطًا من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية، فضلًا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية. على أن أقدم المخطوطات المذهبة التي يمكن نسبتها إلى لإيران ترجع إلى عصر السلاجقة، وتمتاز باستعمال الورق في معظمها، وبأنها مكتوبة بالخط النسخي، وبأنها مستطيلة الشكل، وأن ارتفاعها أكثر من عرضها، ومن الرسوم التي يكثر استعمالها في هذه المخطوطات النجوم المسدسة أو المثمنة والمراوح النخيلية والفروع النباتية المتصلة (الأرابك). وقد بدأت في عصر السلاجقة طريقة جديدة في الزخرفة والتذهيب، وظلت قائمة في العصور التالية، وقوام هذه الطريقة أن نحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة، وأن تملأ الصفحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و"الأرابك".

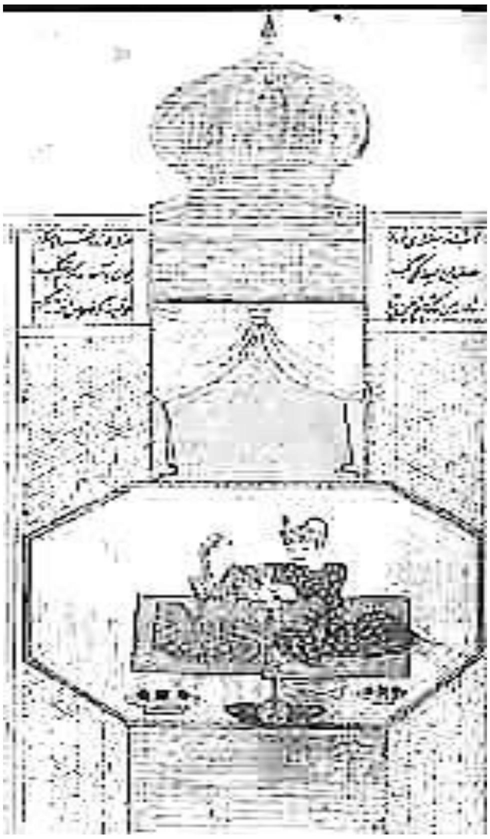
أما عصر المغول ظل أبدع مخطوطاته المذهبة جزء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية. وقد كتب سنة ٧١٣هـ (١٣١٣م). بمدينة همذان للسلطان الجابتو حداينده، وبيد خطاط اسمه عبد الله بن مُحَمَّد بن محمود

الهمذاني. وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٤٠٥٠ سنتيمترًا) التي كانت تقدم للأضرحة والمساجد، وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حدة، ويمتاز هذا الجزء- كسائر المخطوطات المغولية المذهبة- بالإبداع في الرسوم والألوان، فهو غني جدًا بالرسوم الهندسية المختلفة، بين نجوم على أضرب شتى ومثمنات ودوائر متشابكة، وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم النبات والأرابك. ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسي، ومع ذلك فقد أتقنوها في هذا المصحف إتقانًا عظيمًا. واستخدم المذهبون في العصر المغولي اللون الذهبي والأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالي، وكانوا يتخذون الأزرق الغامق مركزًا تحيط به سائر الألوان.

وزاد ازدهار فن التذهيب في العصر التيموري؛ فثمة مخطوط من الشاهنامة مؤرخ سنة ٨٣١هـ (١٤٢٧م) يقال إن فيه صورة الخطاط والمذهب والمصور الذين اشتركوا في إنتاجه، وصورة السلطان بايستقر الذي قدموا إليه هذا المخطوط، مما يدل على الاعتراف بفضل المذهب في إخراج المخطوط الفني، وعلى أنه كان يقرن في هذا الشأن بزميليه: الخطاط والصور. ومن أعلام المذهبين في ذلك العصر أمير خليل ومبروك ونقاش، ومولانا حاج مُحَمَّد نقاش الذي كان خطاطًا ثم مذهبًا ثم مصورًا، بل إنه اشتغل أيضًا بالحيل الميكانية وبتقليد الخزف الصيني. وقد زاد الاقبال على رسوم النبات والزهور والطبيعة زيادة عظيمة في العصر التيموري، فكانت تزين هوامش الصفحات، كما استعملت في زخرفة التحف الفنية المختلفة.

والواقع أن العلاقة وثيقة جدًا بين رسوم الصفحات المذهبة في العصر التيموري والرسوم المستعملة في سائر ميادين الفن من خزف وسجاد وجلود كتب. وقد ترك لنا بعض المؤرخين الإيرانيين أسماء أعلام المذهبين في العصر الصفوي، مثل باري وميرك المذهب وأبنه قوام الدين مسعود ومولانا حسن البغدادي ومولانا عبد الله الشيرازي. ولم يكن عمل المذهبين في هذا العصر مقصورًا على تزيين الصفحات المكتوبة والمرسومة، بل كانوا يذهبون هوامش الصفحات المصورة، وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهبة في أول المخطوط وبتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأرابك) ذات الوريقات الدقيقة، ورسوم السحب الصينية، كما امتاز بعضها برسوم حيوانية مذهبة في هوامش الصفحات، على النحو الذي نراه في مخطوط منظومات الشاعر نظاي المحفوظ في المتحف البريطاني، والذي كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و٩٤٩ بعد الهجرة (١٥٣٩–١٥٤٣). ومن أبدع الصفحات المذهبة في العصر الصفوي ما نراه في صدر مخطوط "بستان" سعدي المحفوظ في دار الكتب المصرية والمؤرخ سنة ٨٩٢هـ (١٤٨٨م). وعليه إمضاء المذهب "يلرى"، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صينية، وهي من الرسوم الحيوانية النادرة في الصفحات المذهبة والمزينة برسوم متعددة الألوان. ولم يدخل على أسلوب التذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوي، اللهم إلا أن الألوان المستعملة قل غناها وصفاؤها، بينما أصبحت الدقة في رسم الزخارف نادرة. وكان هذا كله طبيعيًا بعد أن فقد الفنانون قسطًا كبيرًا من رعاية الأمراء، وبعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربي ولم يعد المخطوطات ما كان لها قبل ذلك من عظم

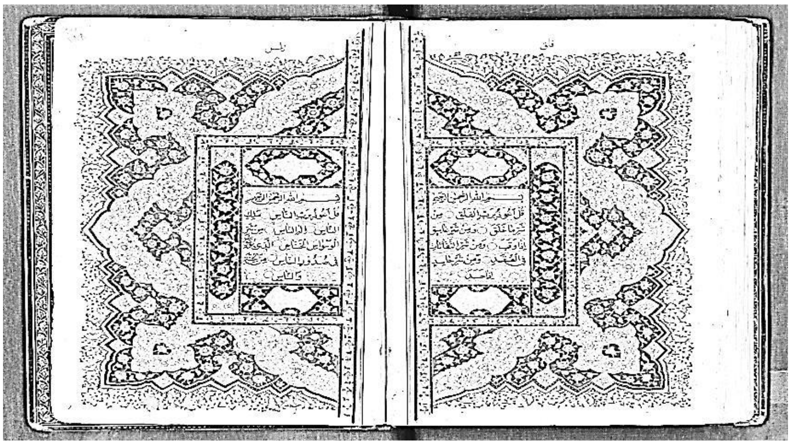
الشأن. أما في مصر فإن أبدع المصاحب المذهبة فيها نرجع إلى عصر المماليك، وتمتاز برسومها الهندسية الجميلة، كما يظهر من المجموعة الطبية المحفوظة في دار الكتب المصرية. بل إن تزين المخطوطات بالرسوم الجميلة وتذهيبها لم يكن وقفًا على المصاحف والكتب الإسلامية فحسب؛ فقد كان الإنجيل والكتب الدينية المسيحية تذهب وتزين صفحاتها بالرسوم الهندسية والنباتية العربية الطراز، كما نرى في بعض المخطوطات الثمينة المحفوظة في المتحف القبطي. وكان تذهيب المخطوطات في تركيا شديد التأثر بفن التذهيب في إيران، كما أن الفنانين في الاندلس والمغرب الأقصى كانوا لا يختلفون كثيرًا عن الفنانين المصريين في أساليبهم الفنية في هذا الميدان.



(شكل ١) صفحة في مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامي، كتب في مدينة تبريز بين عاي ٩٤٦و ٩٤٩هـ (٥٢٩– ٥٣٣) للشاه طهماسب يد الخطاط شاه محمود النيسابوري ومحفوظ الآن في المتحف البريطاني



(شكل ٢) صفحة مذهبة في مخطوط من "مخزن الأسرار" للشاعر الإيراني نظامي كتب لسلطان ما وراء النهر أبي الغازي عبد العزيز بهادر خان سنة ٩٤٤هـ (١٥٢٧-١٥٢٨م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس



(شكل ٣) صفحة مذهبة من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية ومؤرخ من سنة ٧١٣هـ (١٣٠٣م)

"كرسي" من النحاس

باسم السلطان المملوكي مُحَمَّد بن قلاوون

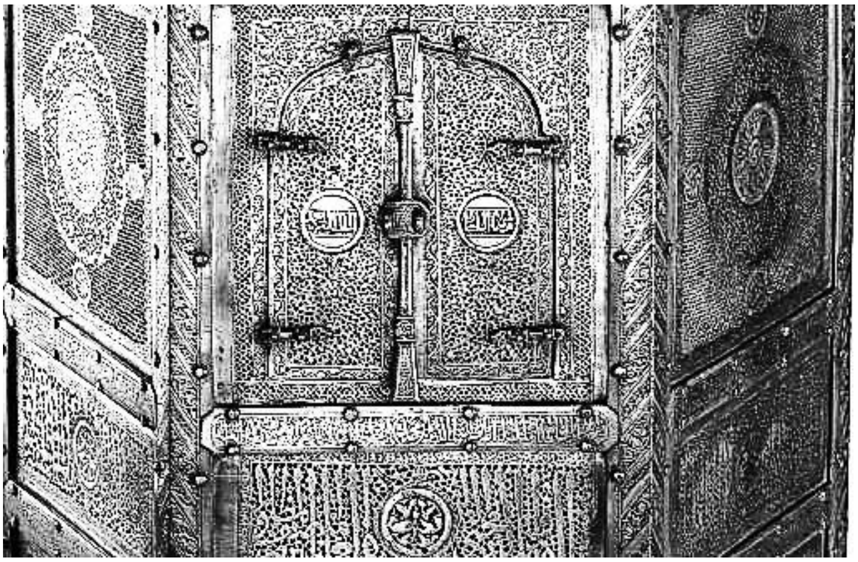
كانت صناعة التحف من النحاس المطبق[١] بالفضة من أزهى الصناعات بمصر في عصر المماليك، وكان السلاطين والأمراء والأغنياء يحرمون على اقتناء تلك التحف ويوصون بعملها خصيصًا لهم. وقد وصل إلينا عدد كبير منها، نرى بينه الأباريق والممارج والشماعده، والأوعية المختلفة الشكل والمقلمات والمباخر وأنية الزهور وما إلى ذلك، ولكن أخطرها شأنًا وأرفعها قيمة "كرسيان" من نحاس أصفر محفوظين بدار الآثار العربية في القاهرة، ويعدان من أنفس ما فيها من كنوز فنية وهما من نوع "كرابي العشاء" التي عرفها الشرق الإسلامي، ولا تزال بعض أنواعها الخشبية مستخدمة في ريفه حتى اليوم. وقد نال أحد هذين الكرسيين شهرة عالمية، فصار من بدائع الفنون الإسلامية التي يحرص مؤرخو الفنون على تصويرها، ويعني الهواة برؤيتها؛ ولا يتردد أي متحف من المتاحف في دفع آلاف الجنيهات للحصول على مثلها. ومهما يكن من شيء فهو "كرسي" أو خوان صغير من نحاص أصفر منشوري الشكل مسدس الأضلاع (انظر الصورة في الصفحة المواجهة) مخرم وملبس بالفضة، وارتفاعه ثمانون سنتيمترًا، وأصله من مارستان السلطان قلاوون. أما الأسباب التي جعلت لهذه التحفة الفنية ما لها من قيمة جليلة لما يأتي: أولًا– أن هذا الكرسي

---

(١) التطبيق أو أو الترصيع أو التركيب، ويسمونه في الاصطلاح الفني "التسكيت" من (الفارسية والتركية) طريقة في الزخرفة قوامها حفر رسوم على السطح المطبق ثم ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم.

نادر جدًا، فإننا لا نعرف من نوعه في العالم كله إلا الكرسي الآخر في دار الآثار العربية، والصينية العليا (القرصة) من كرسي يشبههما، وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر بباريس. ثانيًا– أنه باسم سلطان جليل من سلاطين المماليك، فإن في وسط "قرصته" عصابة مستديرة من الكتابة الكوفية فإن الزخارف والحروف المتداخلة في بعضها، والمدببة في أعلاها كأسنة الرماح. ونص هذه الكتابة: "من مولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين مُحَمَّد ابن قلاوون". وفي القوصة عدا ذلك ست مناطق فيها كتابة بالخط النسخي المملوكي ونصها: "؟؟؟ لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط ؟؟؟ المؤيد المصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيي العدل في العالمين، مجير المظلومين من الظالمين، ناصر الملة المحمدية، ناصر الدنيا والدين ابن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحي" (انظر الشكل رقم ٢). أما جوانب الكرسي الستة فإن كلا منها مكون من أربع "سندات" بينها قضبان، وعلى الحشوات والقضبان كتابان منزلة بالفضة لا تختلف كثيرًا عن الكتابة سالفة الذكر. وفيها دوائر عليها رسوم بط صغيرة وفيها أيضًا جامات مستديرة مكتوب فيها: "عز لولانا السلطان"، ومما يلفت النظر في كتابات هذا الكرسي عبارة "ناصر الملة المحمدية"، وهو لقب لم يرد كثيرًا بين ألقاب السلاطين والمماليك. ثالثًا– أن على أرجل هذا الكرسي كتابة عليها تاريخ صناعته واسم الصانع. وهذا أمر غير شائع في الفنون الإسلامية، وإليك نص هذه الكتابة: "عمل العبد الفقير، الراجي عفو ربه، المعروف بابن المعلم الأستاذ مُحَمَّد بن سنقر البغدادي السناني، وذلك في تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره". وقصاري

القول أن هذه التحفة الملكية لا تكاد تقدر بثمن، وذلك لندرتها، واتقان صناعتها، وجمال شكلها، وتناسب أجزائها، ودقة زخارفها، وما لصاحبها من عظم الشأن، ولأنها مؤرخة، وعليها اسم صانعها.



كرسي السلطان مُحَمَّد بن قلاوون

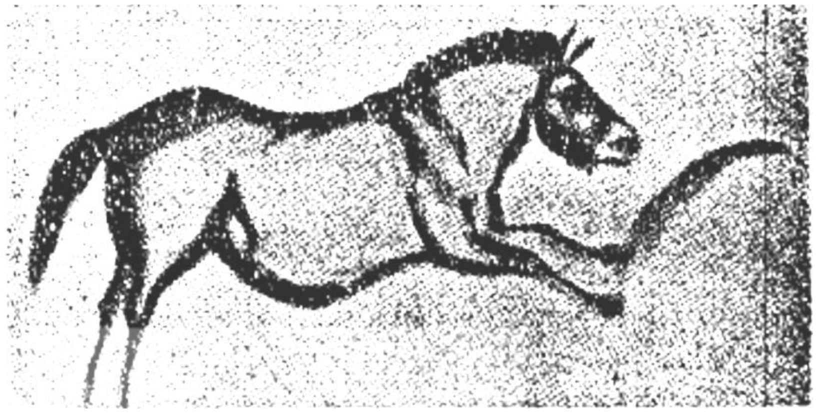
رسوم الحيوان والنبات في التصوير الهندي الاسلامي

فتح العرب بلاد السند سنة ٩٢ هـ (٧١١م) على يد القائد الأموي مُحَمَّد بن القاسم، وظل هذا الإقليم يحكمه ولاة من العرب نحو قرنين من الزمان؛ ولكن استقرار الحكم الإسلامي في بلاد الهند يرجع إلى عصر الدولة الغزنوية التي أقامت لنفسها بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (١٠ – ١٢ م) ملكًا واسعًا في أفغانستان وشمالي الهند "إقليم البنجاب". ثم تعاقب في حكم الهند الإسلامية الغوريون وسلاطين دهلي وملوك بنغالة وأمراؤها. ثم غيرهم من الملوك والأمراء في الولايات الهندية الإسلامية، حتى بدأ حكم الأباطرة المغول في الهند على يد "بابر" سنة ٩٣٣ هـ (١٥١٦م)، وظل هؤلاء الأباطرة المغول يحكمون الهند إلى منتصف القرن الماضي. وازدهر في الهند على يدهم طراز فني إسلامي تأثر بما كان فيها من أساليب فنية وطنية قديمة، كما تأثر إلى حد كبير جدًا بالأساليب الفنية الإسلامية التي ازدهرت في إيران. وعرف التصوير الهندي الإسلامي مدرستين رئيسيتين: المدرسة المغولية ومدرسة راجبوت. أما الأولى فقامت على أكتاف بعض المصورين الإيرانيين ومن تتلمذ عليهم ونسج على منوالهم من المصورين الهنود، ولذا كانت بمثابة فرع هندي من مدارس التصوير الإيرانية في حين أخذت مدرسة راجبوت جل أساليبها الفنية من النقوش التي كانت تزين جدران المعابد والعمائر الهندية القديمة، ولذلك كانت شعبية إلى حد كبير. واختلفت المدرستان في موضوعات الصور التي

غلبت في كل منهما، فأقبل المصورون في المدرسة المغولية على تصوير الأباطرة وحياة البلاط وتسجيل الأحداث العظيمة في عصرهم، بينما أقبل زملاؤهم ومعاصروهم من مصوري مدرسة راجبوت على تصوير الموضوعات المستمدة من الأساطير والملاحم الهندية القديمة ومن القصص الشعبية.

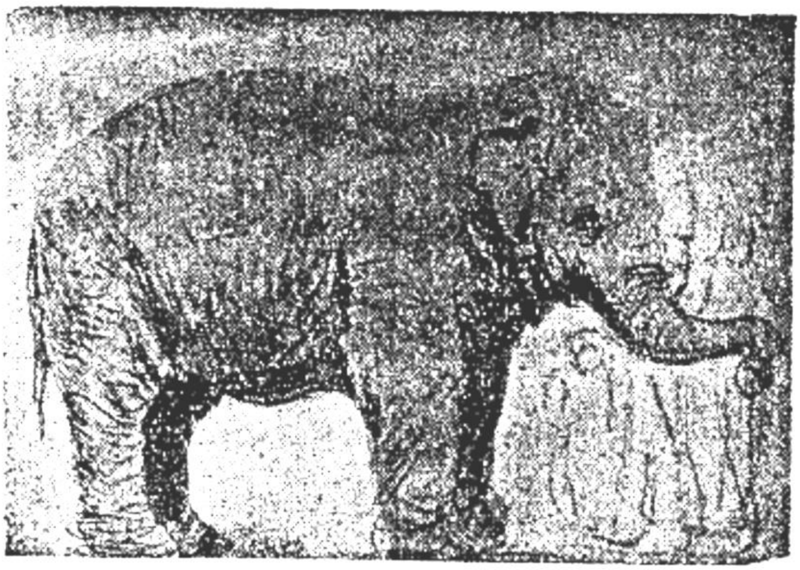
على أن الذي يعنينا اليوم ضرب من موضوعات التصوير الهندي المغولي، حازت فيه الهند قصب السبق على سائر بلاد العالم الإسلامي وبلغت شأوًا بعيدًا لا يكاد يوازيه ما قطعته البلاد الغربية في هذا المضمار؛ ذلك هو تصوير الحيوان والنبات.

وتصوير الحيوان قديم جدًا، فقد كانت صور الحيوان على العظام وعلى جدران الكهوف من أقدم الآثار الفنية التي خلفها الإنسان الأول. وحسبنا ان نذكر رسوم الحيوان المتقنة في الكهوف التي ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ (شكل ١).



(شكل ١) رسم حصان منقوش في أحد الكهوف قبل التاريخ

وبينما كان المصريون القدماء يسيرون في تصوير الإنسان على أساليب فنية اصطلاحية نراهم في رسوم الحيوان والطيور المستأنسة يقلدون الطبيعة ويعملون على أن تكون رسومهم صورة صادقة لها. وحسبنا أن نشير إلى النقوش المرسومة على جدران مقبرة "تي" في سقارة، وتمتاز كلها ببساطتها، فتختلف في ذلك عما رسمه المصورون في عصر النهضة وبعده من رسوم الحيوان التي تبدو فيها الدراسة العميقة والمران الطويل (شكل ٢).



(شكل ٢) رسم فيل لرمبرندت بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن

وتمتاز المدرسة الهندية المغولية على المدارس الإيرانية بالدقة في رسم الأشخاص وبمراعاة قسط وافر من قوانين المنظور وبإتقان رسم المناظر الطبيعية وبهدوء الألوان وتلاؤمها، حتى إن الصور الهندية لتبدو نتاج أمة

آرية متأثرة بالشرق الأدنى.

ولكن الحق أن قوام الصور الهندية شرقي، وإن كان في بعض عناصرها أساليب مشتركة مع الصور الغربية في العصور الوسطي وعصر النهضة، حتى لقد ظهرت لبعض مؤرخي الفنون كأنها صور إيطالية مصغرة.

أما رسوم الحيوانات في الفن الهندي الإسلامي فتمتاز بالبساطة وبصدق تمثيل الطبيعة في الوقت نفسه. والغالب في هذه الرسوم أنها كانت تسجل صور الحيوانات والطيور وهي ساكنة هادئة، فلم يعمد المصور إلى تسجيل رسومها وهي تتحرك إلا فيما ندر.

وإذا كان المصورون الهنود قد عرفوا الصور الأوربية على يد المبشرين والتجار، ولا سيما من أهل البرتغال؛ وإذا كانوا قد تأثروا ببعض أساليبها في المنظور وصدق تمثيل الطبيعة ومزج الألوان في اللوحات، فإن إتقانهم رسوم الحيوان والنبات لم يكن نتيجة تأثر بالأساليب الفنية الغربية؛ وإنما نشأ من عناية بعض الأباطرة بالنادر من أنواع الحيوان والنبات. من ذلك أن الإمبراطور جهانجير (١٦٠٥– ١٦٢٧م) كان مغرمًا بجمع الحيوانات النادرة ودراسة أطوارها، وكان يأمر المصورين في بلاطه بتصويرها، وكان يجمع هذه الصور في مرقعات "ألبومات" يعني بها أشد عناية. ويتجلى إقبال جهانجير على هذه الهواية في مذكراته، فقد سجل في مواضع كثيرة منها حصوله على الحيوانات النادرة، وإرساله البعثات لشرائها أو صيدها، واستقباله المخلصين من أتباعه مع ما يحملونه إليه من تلك الحيوانات. وقد أشار جهانجير في مذكراته إلى أن الإمبراطور بابر وصف في المذكرات التي

خلفها بعض الأنواع النادرة من الحيوان ولكنه لم يأمر المصورين في بلاطه بتسجيل صورها، كما فعل جهانجير نفسه.

والحق أن سيرة الإمبراطور جهانجير حافلة بأخبار إقباله على اقتناء الحيوانات ودرس طبائعها ومشاهدة معاركها؛ ومن ذلك ما يروونه عن اقتنائه اثني عشر ألف فيل، وعن سروره برؤية الفيلة تمزق أجساد الذين حكم عليهم بالإعدام، وبإطلاق الوحوش على الرجال الذين يختارهم ليكونوا طعامًا لها. وكذلك أقبل جهانجير على دراسة النادر من أنواع الزهور والنبات، وقد سجل في مذكراته: "أن الزهور في منطقة كشمير لا تعد ولا تحصى، وأن الذي رسمه منها نادر العصر الأستاذ منصور مائة نوع". ومن أعلام المصورين الذين برعوا في تصوير الحيوان والنبات في المدرسة الهندية المغولية منصور ومراد وعنايت ومانوهار وغلام علي ومادهو خان أزاد.

أما منصور فقد ذاع صيته في بلاط الإمبراطورين أكبر وجهانجير. وكتب عنه جهانجير في مذكراته أنه أصبح مصورًا عظيم الشأن حتى استحق لقب نادر العصر، وقد وصل إلينا عدد من آثاره تشهد كلها بتفوقه في رسم الطيور، ومن هذه الآثار الفنية رسم طائرين من فصيلة الكركي محفوظ في متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٣).

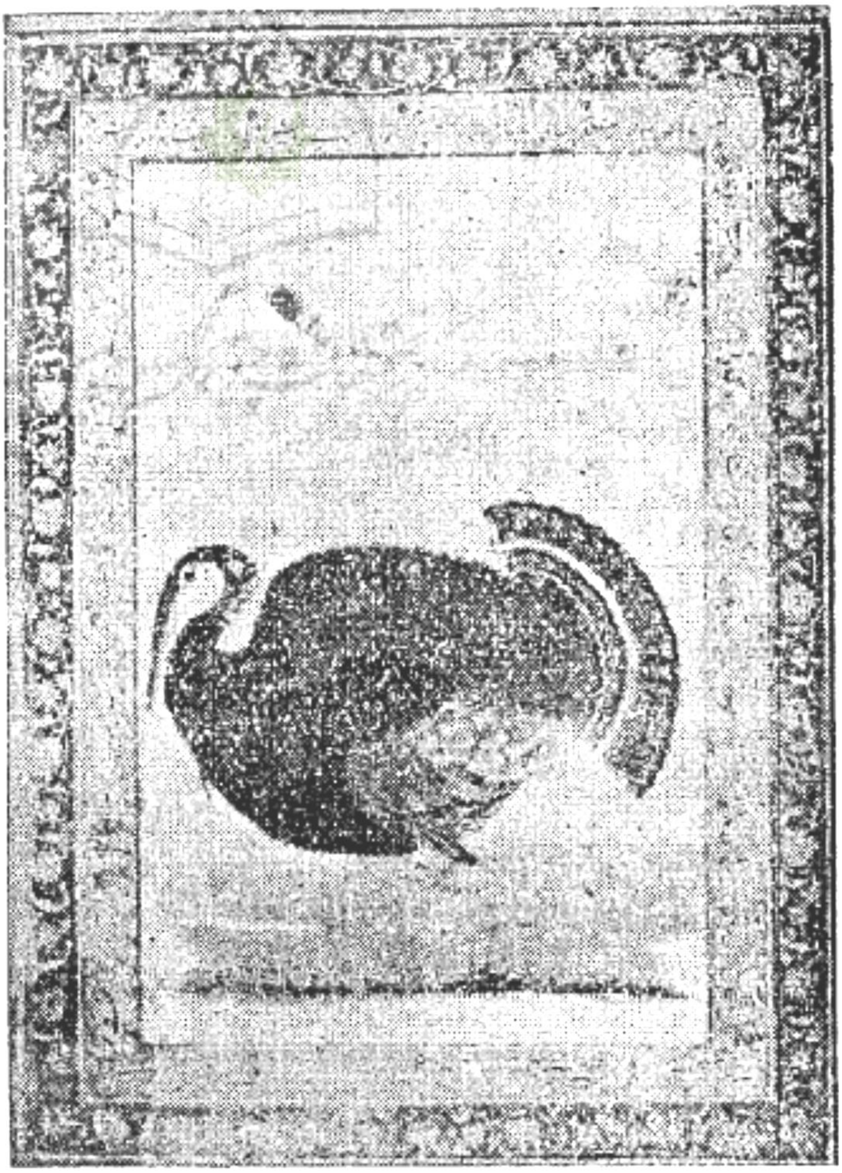


(شكل٣) طائران من رسم المصور منصور في بداية القرن السابع عشر

وكان هذا الطائر يعرف في الهند باسم "سارس"، وأشار إليه جهانجير في عدة مواضع من مذكراته، وجاء في أحدها أن السارس من نوع الكركي، وأن الناس يقتنونه في بيوتهم، وأنه يألفهم، وأن زوجًا من هذا الطائر عند جهانجير فأطلق عليه اسمي "ليلى" و"المجنون". وعلى هذه الصورة عبارة: "كار أوستاد منصور جهانكير شاهي" أي: عمل الأستاذ منصور تابع الشاه جهانجير.

ولا ريب في أن تأليف هذه الصورة ودقة رسمها وجمال نسبها وتوفيق الصور في رسم شتى أجزاء الطائرين، كل ذلك يشهد بأنها من ريشة مصور صناع لا يكاد يوازيه في رسم الطيور أي مصور في مدرسة أخرى. ومن الطيور التي أعجب بها جهانجير "الديك الرومي"، والمعروف أن وطنه الأول بلاد المكسيك، وأنه عرف في أوربا ثم في آسيا في بداية القرن السابع عشر. وقد كتب الإمبراطور جهانجير في مذكراته نحو صفحتين في وصف هذا الطائر، وقص فيهما كيف أرسل تابعًا مخلصًا من أتباعه– اسمه مقرب خان– إلى ثغر جوا سنة ١٦١٢م، فعاد منها بمجموعة من التحف والحيوانات النادرة، من بينها الديك الرومي.

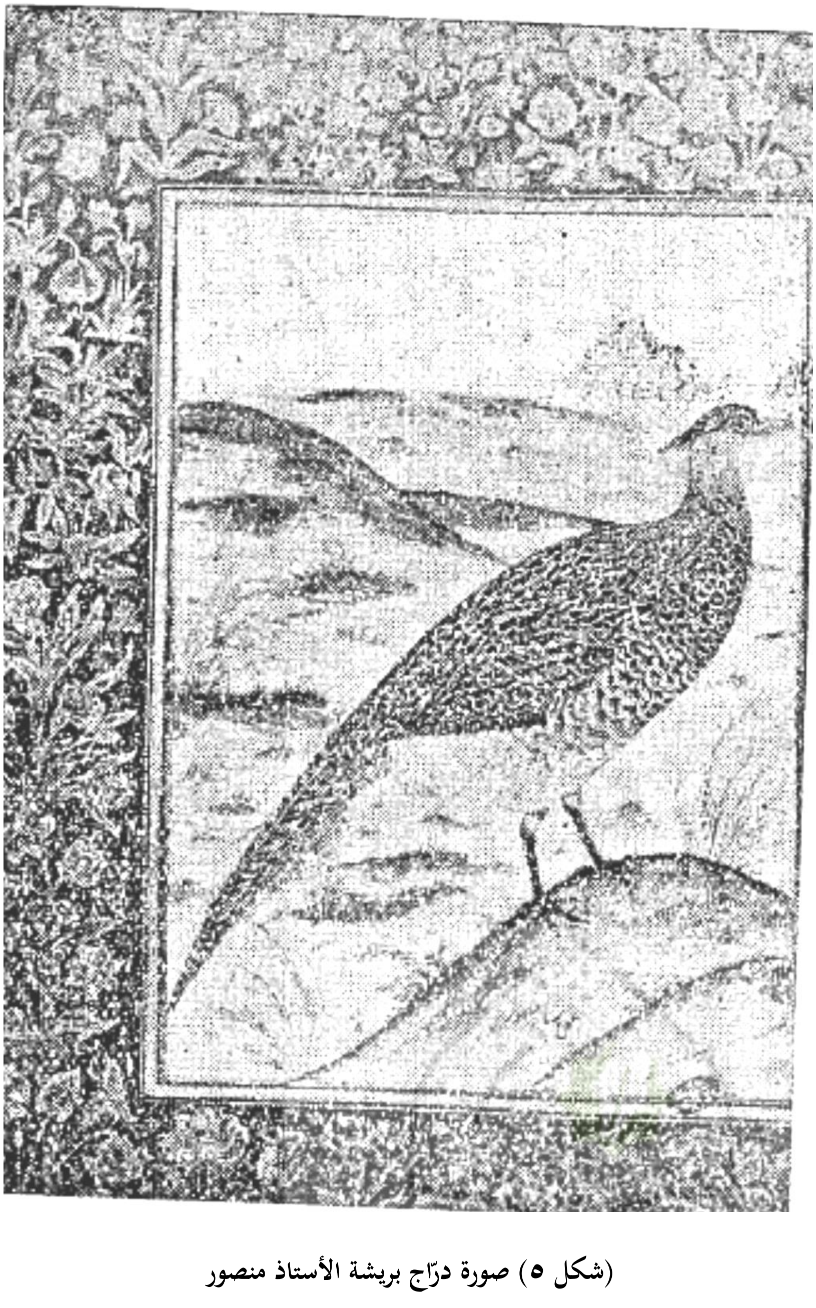
وقد وصلت إلينا صورة هذا الطائر بريشة الأستاذ منصور وعليها إمضاؤه، وهي محفوظة الآن في متحف فكتوريا وألبرت. وثمت صورة ديك رومي من الطراز نفسه محفوظة في متحف مدينة كلكتا وليس عليها إمضاء المصور؛ ولكن الراجح أنها أيضًا من عمل منصور (شكل ٤).



(شكل ٤) صورة ديك رومي يرجح أنها من عمل المصور منصور

ومما وصل إلينا من آثار المصور منصور صورة نوع نادر من الدراج

"الديك البري" **محفوظة في متحف فكتورو ألبرت (شكل ٥).**



(شكل ٥) صورة درّاج بريشة الأستاذ منصور

ويعيش هذا الطائر في جمال هملايا بين ارتفاع أربعة آلاف وعشرة آلاف قدم. وثمت صورة أخرى لهذا الطائر تشبه هذه الصورة كل الشبه؛ ولا عجب فقد كان مألوفًا أن يصور الرسام عدة نسخ من صورة واحدة؛ وكان الإمبراطور جهانجير يطلب في بعض الأحيان عدة صور من الرسم الواحد إذا أعجب به، وذلك ليقدمها هدية إلى أمرائه وندمائه أو ليحتفظ بها في مجموعاته الفنية.

ونلاحظ في إطار هذه الصورة وغيرها من الصور الهندية المغولية أنه غني برسوم الزهور المختلفة ولا سميا زهور السوسن والخشخاش والفراولة والأقحوان والنرجس والورد والزنبق.

أما المصور عنايت فقد عاش أيضًا في بلاط الإمبراطور جهانجير في بداية القرن السابع عشر؛ ومما وصل إلينا من آثاره الفنية رسم عنز وحشي "مارخور" ذي قرنين طويلين ووليين. وهذا الرسم محفوظ الآن في متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٦)



(شكل ٦) رسم عنز وحشي بريشة المصور عنايت في بداية القرن السابع عشر

وعليه عبارة "كار عنايت" أي: عمل عنايت. وقد دون جهانجير في مذكراته سنة ١٦٠٧ أن أفرادًا من الأفغان من قبائل شنواري قتلوا عنزًا بريًا "مارخورًا" حملوه إليه ولم يكن قد رأى مثله أو تصور وجوده، فأمر المصورين في بلاطه بتصويره. ومن أعلام المصورين الذين تخصصوا في رسم الحيوان في بلاط جهانجير المصور مراد. وقد وصل إلينا من آثاره رسم غزال، وعليه إمضاؤه وهو محفوظ الآن في مجموعة الكونتيسة بهاج بباريس.

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين إلى بداية الحرب الأخيرة رسم غزلان في حركات مختلفة وعلى "أرضية" وردية اللون (شكل ٧)، وهو شديد الشبه برسم الغزال المحفوظ في مجموعة الكونتيسة بهاج، ولذا يرجح أنه أيضًا بريشة المصور مراد.



(شكل٧) رسم غزلان يرجح أنها بريشة المصور مراد في بداية القرن السابع عشر

وثمت صورة أصاب الفنان فيها قسطًا وافرًا من التوفيق في رسم حركة طائفة من الحيوانات الصغيرة، كان الإمبراطور جهانجير يظن أن من العسير تسجيل حركاتها الغريبة (شكل ٨)،



(شكل ٨) رسم حيوانات من القرن السابع عشر

وهي تمثل نوعًا من الحيوان بين الأعناز والنعاج، أقبل جهانجير على تربيتها وكان يجد أعظم التسلية في مشاهدة صغارها كما أشار إلى ذلك في

مذكراته. ولم تكن الأشجار موضوعًا أقبل المصورون على تصويره، وإن كان من اللوحات الفنية المشهورة رسم شجرة دلب رسمت نحو سنة ١٦١٠م ومحفوظة الآن في مكتبة وزارة الهند بلندن. وفي هذه المكتبة "ألبوم داراشكوه" ومن رسومه رسم بديع لزهر النسرين (شكل ٩) يتبين من إتقانه تفوق المصور في هذا الميدان. وصفوة القول أن التصوير الهندي الإسلامي امتاز على سائر مدارس التصوير الإسلامية بالتفوق في رسم الحيوان والنبات، ووصل في هذا الميدان إلى درجة عظيمة في صدق تمثيل الطبيعة وتصوير الحركة.



(شكل٩) رسم زهر النسرين من القرن السابع عشر

شبابيك القلل

زعموا أن المسلمين كانوا ماديين في فنونهم إلى أبعد حد، وأنهم لم يعرفوا التحف لذاتها، وإنما تجلت فنونهم في الأدوات التي كانوا يستعملونها في حياتهم اليومية. واستنبط أصحاب هذا الرأي أن المسلمين لم يعرفوا الفن للفن، ولم يقدروا الأشياء الجميلة لذاتها، ولم يعنوا باقتنائها، فلم تكن هناك تحف تحف يضمونها في نافذة أو خزافة أو فوق حامل، ويقفون عند حد التمتع بمشاهدتها، على نحو ما عرف الغربيون منذ العصور الوسطى فيما يسمونه في الفرنسية **bibelot**(١) . ولكن هذا الزعم باطل، فالألطاف والتحف كانت معروفة عند المسلمين منذ العصور الوسطى، كما يظهر من وجودها في الرفوف والخزانات المعدة لها في جدران القاعات التي نرى رسمها في المخطوطات والصور الإيرانية والهندية والتركية. وفضلًا من ذلك فقد عرف المسلمون الفن للفن وإلا فما بال الفنان المسلم الذي أبدع في بعض التحف برسوم وزخارف لا تبدو للعين، ولا حرج عليه إذا ترك المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية! ومن الميادين الطريفة في الفنون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة وتقدم قوى التخيل والابتكار، ويتجلى في زخارف شبابيك القلل، التي كتب أنهم كانوا يعملون للفن ذاته. أما القلل فكلنا نعرف أنها آنية من الفخار غير المطلي بالدهان تستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها في الأقطار الشرقية ولا سيما مصر. كما أننا نعرف أن بين متن القلة ورقبتها أو في الرقبة نفسها شباكًا به

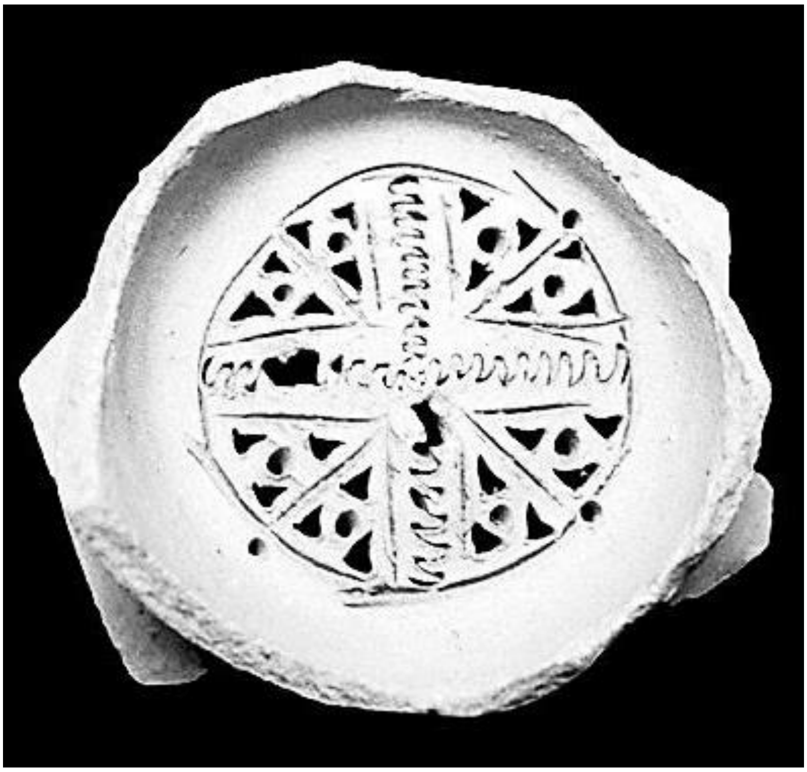
فتحات صغيرة، لعل المقصود بها حفظ الماء من الحشرات والأقدار، فضلًا عن تنظيم الشرب، كل ذلك لا يزال باقيًا في مصر حتى اليوم ولكننا لا نرى اليوم أن لفتحات تلك الشبابيك أشكالًا منتظمة ومتقنة. أما في العصور الوسطى فقد أصاب الخزفيون توفيقًا عظيمًا في زخرفتها بالكتابات والرسوم الآدمية ورسوم الحيوان والأسماك والطيور، فضلًا من الأشكال الهندسية المختلفة، ومن العجيب أن يعني بزخرفة شبابيك القلل إلى هذا الحد، بينما تبقى القلل نفسها بغير طلاء أو رسوم زخرفية، ولكن هذا– كما ذكرنا– مثال طيب من أمثلة العمل للفن فحسب وبدون اعتبار المظهر وما يبدو أول وهلة.

وقد لوحظ مما نعرفه حتى الآن أن زخرفة شبابيك القلل لم تزدهر إلا في مصر، دون غيرها من الأقطار الإسلامية، وفي القاهرة مجموعتان كبيرتان من هذه التحف: الأول في دار الآثار العربية ويبلغ عددها نحو ألف قطعة، والثانية عند كامل قالب بك.



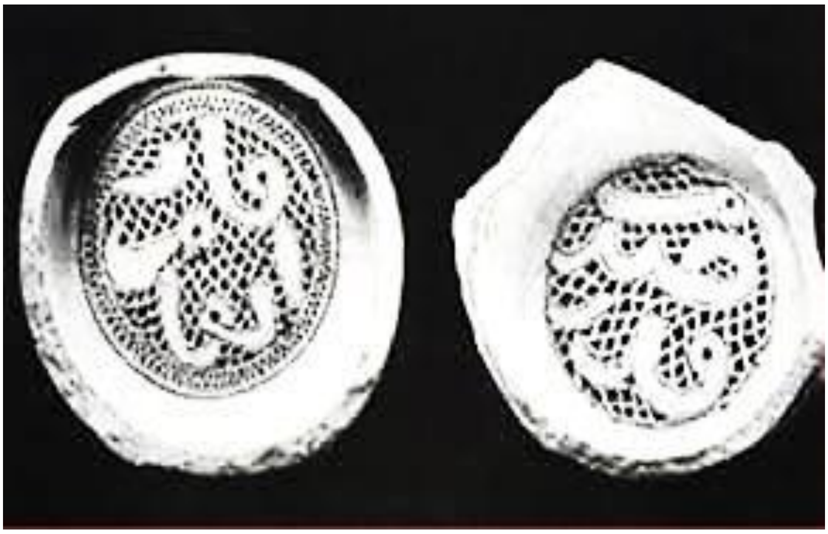
(شكل ١)

وتقوم تلك الزخرفة على استعمال التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية؛ ولذا فإنها تشبه المخرمات (الدانتلا) إلى حد كبير؛ فكلتاهما لا تستعين بالتلوين ولا بالبروز والتجسيم، وفي المخرمات نرى الفراغ بين الخيوط، أما في شباك القلة فإن الفراغ ناشئ من الأجزاء المحفورة أو المنزوعة ليمر منها الماء، بينما تبقى أجزاء، هي التي تقابل الخيوط في رسوم المخرمات.



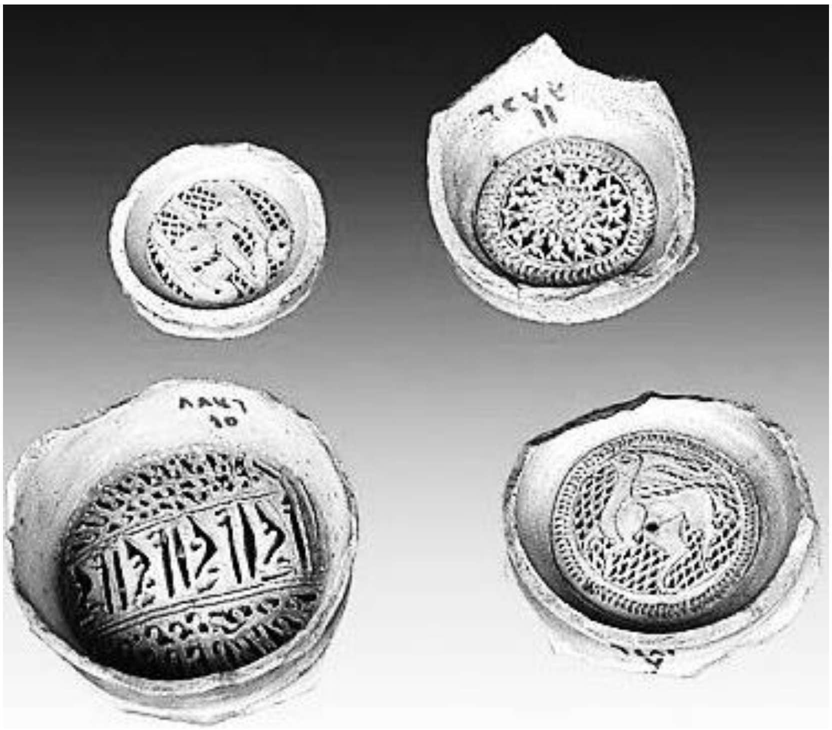
(شكل ٢)

وعلى بعض شبابيك القلل عبارات، ولكنها ليست عنصرًا زخرفيًا بمعنى الكلمة، لأنها بخط لا أناقة فيه. وأكبر الظن أنها عبارات رمائية أو حكم مأثورة. ومن المعروف منها في مجموعة دار الآثار العربية: "من صبر قدر" و "من اتقا فاز" و "دمت سعيدًا بهم" و "هف تعاف" و "اقنع تعز" (شكل ١) و "العز الدائم" (شكل ٢). وثمة قطعة واحدة عليها إمضاء صانعها في عبارة موجزة: "عمل عابد" (شكل ٣).



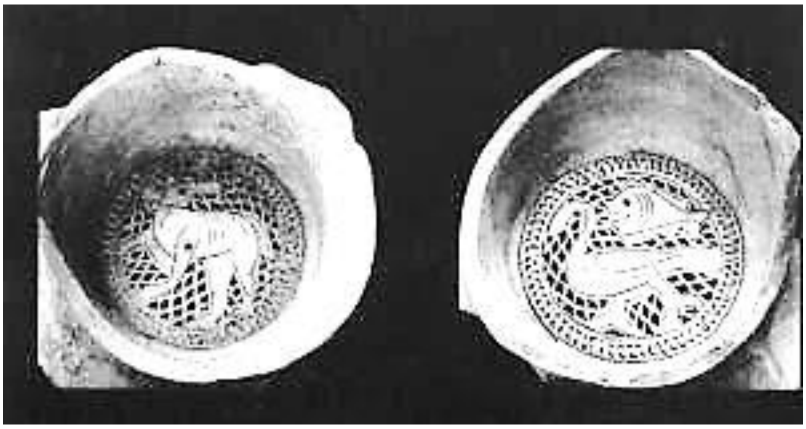
(شكل ٣)

أما الرسوم الآدمية ورسوم الحيوان والطيور والأسماك التي تراها على تلك الشبابيك فيشهد معظمها بأن صانعها كان تنقصه المهارة ودقة الملاحظة، حتى إن رسومه تبدو صبيانية وغير دقيقة، ومن الرسوم التي تكررت على هذه التحف رسم الجمل (شكل ٤) والطاووس (شكل ٥)،



(شكل ٤)

والفيل (شكل ٦) والأسد والطائر ذو الوجه الآدمي (شكل ٧) والسمكة النيلية (شكل ٨) والغزال والأرنب والكلب، وفي إحدى القطع رسم غزال أو طائر تحت شجرتين (شكل ٩) والرسوم الآدمية معظمها كاريكاتوري المظهر؛ فمنها رسم بدائي لشخص ممدود الأنف وجالس القرفصاء (شكل ١٠). وثمة رسم آخر لرأس آدمي أصلع ولصاحبه شارب ولحية طويلة، ولكن له جسم طائر يمتد ذيله على شكل حية تنتهي برأس حيوان الشكل (١١).



(شكل ٦ و ٧)



(شكل ٨)



(شكل ٩ و ١٠)



(شكل ١١)

ولكن أبدع الزخارف في شبابيك القلل هي الرسوم الهندسية المؤلفة من وحدات زخرفية مختلفة، أساسها نقط أو خطوط منحنية أو جدائل أو أشكال هندسية، من مثلثات ومربعات ومعينات ومستطيلات ودوائر ونجوم. ويتجلى في هذه الأشرطة والعصابات والمناطق الزخرفية مبادئ الزخرفة المعروفة، كالتكرار والتماثل والتشمع والتنوع؛ فضلًا عن إحكام تنظيم المساحات الواقعة بين الوحدات الزخرفية. ولا غرو فقد وفق الفنانون المسلمون في الرسوم الهندسية إلى قسط وافر جدًا من الإبداع والابتكار الذين يكسبان الزخرفة جمالًا ورونقًا، ويخفقان ما قد يتطرق إلى النفس من ملل عند رؤية الرسوم الهندسية المجردة. وأكبر الظن أن صناع الفخار في العصور الوسطى كانوا يصنعون شبابيك القلل بالطرق التي لا يزال زملاؤهم اليوم يتبعونها. وبيان ذلك أن الصانع يشكل من القلة على دولاب بسيط ويترك جزءها العلوي غير تام، ثم يشكل، على نفس الدولاب، الرقبة ومن أسفلها قرص متقوش عليه بآلات صغيرة من الصلب أو الخشب مكونًا عليه الرسم المطلوب. ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة تزيل العجين الناتج من الثقب، ثم يستخدم الصانع دولاية ثانية في وصل الرقبة بالبدن، ويصبح القرص المزين بالرسوم الثقوب شباك القلة المطلوب.

وليس من السهل تأريخ شبابيك القلل المحفوظة في المتاحف والمجموعات الأثرية، لأنها من منتجات الفن اليدوي الذي لم يتطور كثيرًا بمرور الزمن، ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع في الفسطاط فحسب، بل كانت ترد في المراكب النيلية من الأقاليم المصرية المختلفة وكان لصانعيها أساليب فنية امتدت عدة قرون، ولم تكن وثيقة العملة بسائر الأساليب الفنية التي ازدهرت بمدينة

الفسطاط في زخرفة الخزف والخشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف. ومن المحتمل كذلك أن كل مركز من مراكز صناعتها كان له طراز خاص يناسب ميول صناعة ومهارتهم الفنية.

وقد عنى بدارسة شبابيك القلل الأستاذ بير أولير الذي كان منشئًا للرسم والفنون الزخرفية في وزارة المعارف يومًا من الأيام، فكتب عنها مؤلفًا طبعته دار الآثار العربية سنة **١٩٣٢**. وقد حاول فيه أن يقسمها إلى مجموعات بحسب دقة رسومها ونوع صناعتها. ورأى أن ينسب البسيط إلى العصر الفاطمي ما امتاز برسوم الحيوانات والطيور، ولا سيما إذا لم تكن عليه كتابة بالخط النسخي الأيربي، تجمل الأولى نسبته إلى عصر الأبريين، كما أنه نسب إلى عصر المماليك مجموعة تمتاز برسومها الهندسية الدقيقة، وبرسوم بعض الشارات أو الرنوك التي تعرفها على سائر التحف المملوكية، وصفوة القول أن الأستاذ أولير ظن أنه يستطيع الوصول إلى تاريخ بعض شبابيك القلل بواسطة الموازنة بين رسومها ورسوم سائر التحف الممكن معرفة تاريخها؛ ولكنا نظن أن بالغ في تقدير النتائج التي تؤدي إلى هذه الطريقة، لأن شبابيك القلل ميدان قائم بذاته من ميادين الفن الإسلامي؛ وهو شعبي قبل كل شيء؛ ولعل الفرق بين زخارف الشبابيك المذكورة راجع إلى مكان صنعها، وإلى مهارة صانعها، وإلى الطبقة المصنوعة لها، أكثر من رجوعه إلى اختلاف المصور، ومهما يكن من الأمر فإنها تشهد بحسن ذوق الصناع المسلمين، وإقبالهم على الزخارف القديمة الفنية في أبسط الأواني وأرخصها.

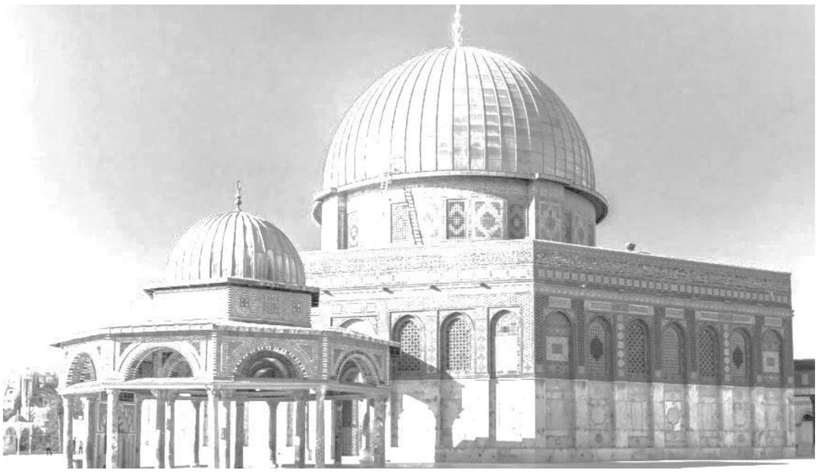
قبة الصخرة

كان الحرم الشريف مقدسًا منذ العصور القديمة، فبنى عليه سيدنا سليمان معبدًا ذاع صيته. وقد شيد فيه عبد الملك ابن مروان بناءً من الحجر مثمن الشكل، تعلوه قبة وفي وسطه الصخرة المقدسة، التي يروى أن النبي عليه السلام وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء. ولذا يسمى هذا البناء قبة الصخرة (انظر الصورة المواجهة لهذه الصفحة)، وإن كان يعرف أحيانًا باسم جامع عمر، لأن عمر بن الخطاب كان قد أقام في موقعه مصلى صغيرًا من الخشب، قبل أن يقيم عبد الملك بن مروان على تشييد البناء الحالي بين عامي ٦٨ و٧٢ هجرية (٦٨٧ و٦٩١ بعد الميلاد). ويبلغ طول هذه الصخرة ١٨ مترًا من الشمال إلى الجنوب و١٣ مترًا من الشرق إلى الغرب، كما يبلغ أقصى ارتفاع لها فوق أرض البناء مترًا ونصف متر، وتحت الصخرة مغارة ينزل إليها بإحدى عشرة درجة في الجهة الجنوبية الشرقية. ومهما يكن من شيء فإن البناء مقسم من الداخل إلى ثلاث مناطق دائرية يفصل كلًا منها عن الأخرى صفان مستديران من الأعمدة والدعائم، وفي الوسط سياج من الخشب المدهون يحيط بالصخرة القديمة التي يطوف حولها الزائرون في المناطق المذكورة. ولكن هذا الشكل المثمن لم يظهر ثانية في تصميم الجوامع الإسلامية، وظلت قبة الصخرة فريدة في عمارتها؛ لأن تصميمها كان ملائمًا كل الملاءمة ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف؛ بينما كانت الجوامع المستطيلة ذات الصحن

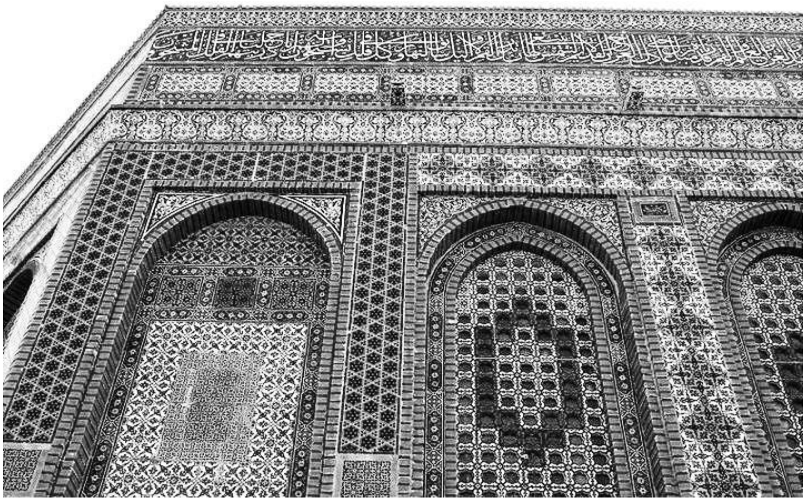
المفتوح أوفق للعبادة الإسلامية، فأتخذها المسلمون واحتفظوا بها لمدة أربعة قرون. وقد كان الجانب الخارجي من جدران البناء، وكانت القبة نفسها مغطاة بالفسيفساء التي استبدلت سنة **١٥٤٥** على يد السلطان سليمان القانوني بلوحات من القاشاني المدهون بالينا من صناعة تبريز في إيران. والقبة قائمة فوق اسطوانة محمولة على أعمدة ضخمة. وقد كان استخدام القباب معروفًا في الشام وأرمينية قبل بناء قبة الصخرة، كما كان في الشام كنائس ذات قباب فوق أبنية مثمنة الشكل، وعلى كل حال فإن هذا الأثر بديع يتناسب عناصره وغني بزخارفه، ولاسيما الفسيفساء التي تزن كثيرًا من أجزائه الداخلية. وليس غريبًا أن يكون المسلمين مثل هذا الأثر الخالد، بعد أن انتشر الإسلام، واتسع أفق الفن في أعين العرب، وأصبح لخلفاء بني أمية بلاط ملكي له ترفه وأبهته، وكان تسامحهم الديني أكبر عون لهم على استخدام الصناع والفنانين من أهل البلاد المفتوحة، ولا سيما الشام التي ازدهرت فيها قبيل الفتح العربي مدرسة من أرقى مدارس الفن الهليني، قدر لفنانيها أن يساهموا في بناء صرح الفن البيزنعلي بنصيب وافر.

على أن قبة الصخرة ليست الآن على الحال التي كانت عليها في عصر بنائها فإن أكثر الزخارف يرجع إلى عصر متأخر، اللهم إلا زخارف الفسيفساء المكونة من رسوم الأشجار ومن الأواني التي تخرج منها الفروع النباتية ومن رسوم الأهلية والنجوم. وطبيعي أن يلاحظ علماء الآثار أن عناصر الزخرفة والعمارة في قبة الصخرة كانت هليلية أو بيزنطية أو سورية مسيحية أو رومانية مما لا محل لتفضيله هنا، فحسبنا أن تليه إلى فخامة

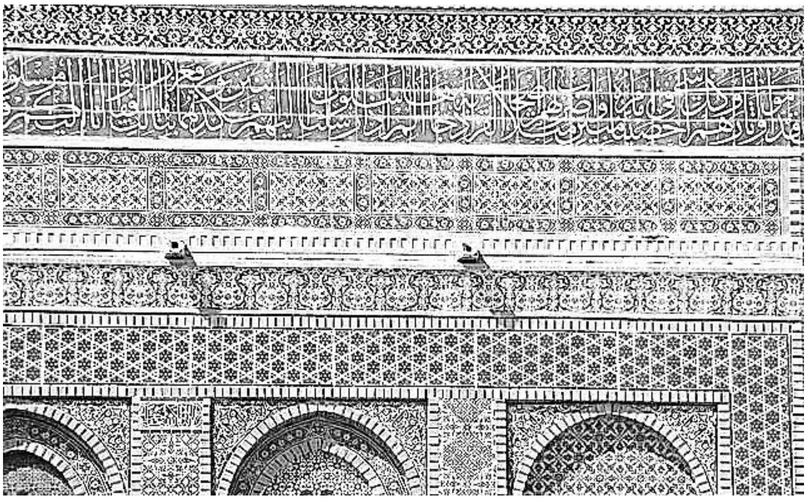
هذا الأثر من لم يسعدهم الحظ بزيارته، والشعور بالعظمة والجلال اللذين ينبعثان منه.



قبة مسجد قبة الصخرة بالقدس



جدار من جدران مسجد قبة الصخرة من الخارج



الخط العربي والزخرفة بالايات القرآنية – مسجد قبة الصخرة – القدس

بيت الكريدلية .. نموذج لعمائر الأسرة الثرية في القاهرة

غني عن البيان أن القاهرة متحف عظيم للعمائر الإسلامية من مختلف الطرز الفنية؛ فلا يزال جامع ابن طولون يشهد بعظمة الطراز العباسي بمصر في القرن الثالث الهجري (٩ م)، منذ انتقل إليها على يد مؤسس الأسرة الطولونية الذي نشأ في سامرا. ولا يزال الناظر إلى القامة يعجب بالجامع العثماني الطراز الذي شيده فيها مؤسس الأسرة العلوية الكريمة. أما ما بين العصر العباسي والعصر التركي من حقبة طويلة، فإن طرز العمارة الإسلامية فيه ممثلة بالقاهرة فيما خلفه الفاطميون والأيوبيون والمماليك من مساجد وأضرحة وأسوار ومدارس وقصور وبيوت وأسبلة وكنائس، كالجامع الأزهر وجامع الحاكم وجامع الصالح طلائع وباب النصر وباب الفتوح وباب زويلة من العصر الفاطمي، والقلعة وضريح الإمام الشافعي والمدرسة الصالحية من العصر الأيوبي، وجامع الظاهر وقبة وبيمارشتان قلاوون وقصر بشتاك وجامع المارداني وجامع صرغتمش وجامع السلطان حسن من عصر المماليك البحرية، ومدرسة برقوق وجامع المؤيد، وضريح الغوري وخان الخليلي من عصر المماليك الجراكسة، ومسجد المحمودية ومسجد سنان باشا ومسجد الملكة صفية وبيت جمال الدين الذهبي ومسجد مُحَمَّد بك أبي الذهب وسراي المسافر خانة من العصر العثماني. أما الكنائس فمنها كنيسة المعلقة وكنيسة الست بربارة وكنسية أبي سيفين، وقد شيدت قبل العصر الإسلامي، ولكن معظمها

هدم، وأعيد بناؤه وزيد عليه بعد الفتح العربي. وطبيعي أن معظم هذه العمائر الأثرية دب إليها التخريب والدمار وضاع أو نهب ما كان فيها من تحف ونفائس إلى أن صدر أمر عال في ١٨ ديسمبر سنة ١٨٨١ بإنشاء لجنة حفظ الآثار العربية لصيانة تراثنا القومي في العصر الإسلامي. وقد استطاعت هذه اللجنة أن تنقذ مئات العمائر الأثرية من الدمار المحقق، وأن تجمع نفائس التحف الإسلامية في دار الآثار العربية، التي أنشأتها لهذا الغرض، وأقبلت على رعايتها حتي نمت وازدهرت. ولا سيما بفضل حفائر الفسطاط، وألحقت الدار سنة ١٩٣٠ بوزارة المعارف. وظلت لجنة حفظ الآثار العربية تابعة لوزارة الأوقاف حينًا من الزمن، ثم ضمت إلى وزارة المعارف أيضًا؛ فأصبح في هذه الوزارة هيئتان للآثار الإسلامية: إدارة حفظ الآثار العربية، ويشرف عليها مجلس أعلى للآثار الإسلامية، ومهمتها صيانة العمائر القائمة من العصر الإسلامي، ثم دار الآثار العربية وهي المتحف الذي يضم التحف المصنوعة في العصر الإسلامي. ولسنا نستطيع أن نذكر إدارة حفظ الآثار العربية بدون الإشارة إلى عملين جليلين لها، يحسبان من أجل الأعمال التي تمت لحفظ الآثار في العالم أجمع: وهما تجديد جامع ابن طولون وجامع مُحَمَّد علي. وقد أقبلت إدارة حفظ الآثار على تجديد بعض البيوت الأثرية التي ترجع إلى العصر العثماني. وبين هذه البيوت اثنتان أصبح لهما شأن عظيم، وهما بيت مُحَمَّد بن الحاج سالم الجزار، وبيت السيدة آمنة بنت سالم، ويقمان شرقي جامع ابن طولون، فيمر بينهما دهليز يوصل إلى الباب الشرق لهذا الجامع، فالبيت الأول، وهو الذي يعرف الآن باسم بيت الكريدلية، يقع إلى يمين الداخل من هذا

الدهليز إلى باب الجامع، بينما يقع البيت الثاني إلى يساره. ولكن البيتين متصلان بممر فوق هذا الدهليز محمول على عقد ستيني.



(شكل١) واجهات بيت الكريدلية

وبيت الكريدلية رجع إلى سنة ١٠٤١هـ – (١٦٣٢ م)، وقد أنشأه "الحاج مُحَمَّد بن المرحوم الحاج سالم بن المرحوم الحاج جلمام الجزار"، كما جاء في شريط من الكتابة بسقف "المقعد". وفي ركنه الشرقي القبلي سبيل ذو سقف به زخارف جميلة، متعددة الألوان. والباب الرئيسي لهذا البيت إلى يمين الداخل في الدهليز. ويؤدي هذا الباب إلى "صفة" تبدأ عندها "طرقة" ذات سقف معقود تسير إلى اليسار وتنتهي إلى فناء الدار، وترتيب المدخل على هذا النحو أمر معروف في معظم البيوت الأثرية الإسلامية، ولعل المقصود به ألا يكون فناء الدار مكشوفًا إذا كان باب البيت

مفتوحًا. ويمتاز فناء بيت الكريدلية ببعض الأساليب المعمارية الطريفة، ولا سيما بروز الطابق الأول على خرجة (ماوارده) من ثلاث حطات من "المقرنصات"، فضلًا عن تنوع عقود الأبواب، ثم النوافذ الجميلة المصنوعة من الخشب والجص. ومقعد بيت الكريدلية في الجنب القبلي يطل على الفناء بمقعدين محمولين على عمود من الرخام. ويتصل المقعد (التختبوش) بقاعة كبيرة تطل على الوجهة القبلية للدار كما تطل على الفناء، وتؤدي إلى غرفة صغيرة تطل على الوجهة الشرقية، ثم إلى قاعة كبيرة تطل على فناء الدار وعلى وجهتين البحرية والغربية، وفي هذه القاعة الأخيرة سقف غني بالزخارف الجميلة، وبه إفريز في الكتابة قوامه أبيات من قصيدة البردة. كما أن فيها "مشربيات" جميلة.



(شكل ٢) القاعة الكبرى

أما بيت آمنة بنت سالم فإن بعض الأساليب والزخارف المعمارية في

بابه تدل على أنه يرجع إلى عصر السلطان قايتباي (٨٧٣- ٩٠١ هـ، ١٤٦٨- ١٤٩٥ م). ولعله آل بعد ذلك إلى صاحب بيت الكريدلية. وأهم ما في هذا البيت قاعة كبيرة ذات إيوانين، بينهما جزء أرضه منخفضه قليلًا وهو "الدرقاعة".



(شكل ٣) مقعد البيت

والمعروف أن مصلحة التنظيم نزعت ملكية هذين البيتين سنة ١٩٢٨. وأرادت هدمهما تنفيذًا لمشروع التوسيع حول جامع ابن طولون، ولكن لجنة حفظ الآثار العربية اعترضت على ذلك واستطاعت أن تتسلمهما، ثم بدأت في تجديدهما، وإصلاح ما فيهما ليصبحا من أبدع الأمثلة القائمة لطراز العمارة في العصر العثماني. وقد وفقت اللجنة في ذلك إلى أبعد حد. وأتيح لهذين البيتين أن يعود إليهما ما كان لهما من عظمة وجمال، حين تقدم الميجور جابر أندرسون( ) سنة ١٩٣٥ إلى

اللجنة طالبًا أن يسكن هذين البيتين على أن يقوم بتأثيثها على الطراز العربي، ويعرض فيهما مجموعته الأثرية النفيسة، وعلى أن يصبح الأثاث والتحف النفيسة ملكًا للأمة المصرية بعد وفاته أو حين يغادر مصر نهائيًا.



(شكل ٤) قاعة البيت

وأقبل جابر أندرسون بك على تنظيم البيتين في همة لا تعرف الكمال وذوق فني وخبرة في الفنون والتحف يحده عليهما الأخصائيون في المتاحف ودور الآثار، وأنفق الأموال الطائلة في شراء الأثاث والتحف والألطاف من البيوت الأثرية الخاصة ومن أسوان العاديات في مصر وغيرها من البلدان. وأصبح "بيت الكريدلية" من معالم القاهرة التي لا يفوت السياح زيارتها ليروا مثالًا حيًا للبيوت الإسلامية في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) وليتبينوا في قاعات البيتين الترف والبذخ والذوق الفني الجميل وما إلى

ذلك ما يتجلى في زخارف الجدران والسقوف والأبواب والنوافذ والخزانات وغيرها، ورتب جابر أندرسون بك بعض قاعات البيتين لتكون معرضًا لطراز أو عصر خاص، كالقاعة التي جمع فيها بعض التحف والأثاث الذي رجع إلى عصر مُحَمَّد على باشا. كما أضاف إلى ذلك كله مكتبة عامرة بالكتب النفيسة على مصر ولا سيما وصف الرحالة لها.



(شكل ٤) صحن البيت

القسم الثاني

تأثيرات الفنون الاسلامية

أثر الفن الإسلامي في فنون الغرب

ورث الإسلام فنون رومة وبيزنطة وإيران وآشور، وتأثر المسلمون بالأساليب الفنية في البلاد التي خضعت لهم وانتشر فيها دينهم، فظهر في عالم الوجود فن بل فنون إسلامية آثرت بدورها في فنون الغرب، وتركت فيها ذكريات قل أن تخفي على من لهم دراية بتاريخ الفنون في العالم.

والواقع أن العالم المتمدين في القرون الأولى بعد الميلاد كان قد سئم الفن اليوناني القديم، وتاق إلى نوع من التجديد ينقذه من منتجات هذا الفن التي أعوزها التنوع والابتكار، فتطلع إلى تقاليد فنية أعظم أبهة وأكثر حرية في الزخارف والموضوعات لا يعدل ما فيها من خيال ساحر وجاذبية ومفاجأة عظيمتين إلا ما تمتاز به من أسرار في مزج الألوان تملأ البصر وتبهج الخاطر. تلك الأساليب الفنية المنشودة وجدها العالم المتمدين عند الساسانيين أولاً، ثم في الفنون الاسلامية بعد أن امتدت الإمبراطورية العربية واتسمت أرجاؤها. أما حلقتا الاتصال بين الشرق والغرب، والمعبران اللذان اتخذتهما الأساليب الاسلامية للوصول إلى أوربا، فهما الأندلس، والحروب الصليبية. ففي الأندلس أينعت المدنية الاسلامية، وأدخل العرب صناعة الورق ، وأصبحت قرطبة في القرن العاشر أكثر المدن في أوروبا ازدهاراً وأعظمها مدنية؛ وكان عصر ملوك الطوائف باعثاً على تعدد مراكز العلم والأدب والفن في شبه الجزيرة وجاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم للمستعربين من بني الأندلس سبباً في هجرتهم إلى الشمال، فزاد بذلك محيط المدنية الاسلامية

اتساعاً، ونقل هؤلاء المستعربون إلى مهجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم ، وما لبث نجم المسلمين في الأندلس أن أذن بالأفول ، فتقدمت فتوحات المسيحيين، وأخذ نفوذ العرب في التقلص، ودخل كثير منهم تحت السلطان المسيحي، فصاروا يعملون للملوك والأمراء الاسبان، وتعلم منهم غيرهم، فانتشرت أساليبهم الفنية؛ وكان سقوط طليطلة سنة **١٠٨٥**، وقرطبة سنة **١٢٣٦**، وأشبيلية سنة **١٢٤٨** ، أكبر عامل على امتزاج الصناع العرب أو المستعربين بغيرهم. ثم كان سقوط غرناطة سنة **١٤٩٢** خاتمة هذا الطور الذي تعلم فيه صناع الغرب عن المسلمين كثيراً من أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الفرعية؛ ولعل أهم مظهر لهذا الطور الطرز الإسباني الذي ينسب إلى المدجنين أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال دولة العرب؛ وقد نشأ هذا الطرز في طليطلة واشتغل الصناع «المدجنين» بزخرفة الكنائس ودور الخاصة في أنحاء اسبانيا، ونبغوا في الفنون الفرعية كصناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب، وكانت لهم في ميدان العمارة آثار تذكر، وأهمها قصر أشبيلية الذي بنوه للملك بدرو سنة **١٣٦٠** والذي ظل مقراً للأسرة الملكية حتى إعلان الجمهورية منذ سنوات فأصبح متحفاً يعجب الزائرون بعمارته العربية وبما جمعه فيه ملوك إسبانيا من تحف إسلامية نادرة.

أما الحروب الصليبية فلا يعنينا من نتائجها إلا أنها كانت كالأندلس وجزيرة صقلية وسيلة إلى نزاع دائم تتبعه علاقات متواصلة بين المسيحية والإسلام، وأوجدت هذه الحروب منفذاً لتجارة الجمهوريات الايطالية الناشئة كجنوا والبندقية وبيزا، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة

اللاتينية في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معاقل لها في الشرق الأدنى. وإن صح القول بأن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأكبر في نشر الثقافة الإسلامية في المغرب، وإن فضل الحروب الصليبية في هذا الميدان لم يكن كبيراً نظراً لأنه لم يكن في الشام في عصر الحروب الصليبية مدنية تعادل مدنية الأندلس أو صقلية فضلاً عن أن هذه الحروب لم تكن مرتعا خصيما للدرس والتحصيل وتبادل الثقافة، نقول إن صح ذلك في ميدان العلوم والآداب فانا نعتقد أن الدور الذي لعبته الحروب الصليبية في نقل الصناعات والفنون الإسلامية إلى أوربا خطير لا يستهان به. ولعل استعمال الرنوك عند أمراء المسلمين في الحروب الصليبية كان أكبر عامل في تطور علم الرنوك والأشعرة عند الغربيين فأصبحت له اصطلاحاته الدقيقة وقواعده الثابتة؛ وكانت الحروب الصليبية أيضاً وما تبعها من انتشار التجارة الغربية السبب فيما فعله البنادقة من صك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين وعليها كتابات عربية وآيات قرآنية فضلاً عن التاريخ الهجري، وظل هذا حتى احتج البابا أنسونت الرابع سنة ١٢٤٩.

وليس خفياً أن العمارة كانت أجل الفنون عند العرب فبلغوا فيها شأواً بعيداً، وأخذوا من الأمم التي اختلطوا بها ما أخذوا، وابتدعوا أساليب جديدة غاية في الجودة والابداع، ثم أخذت عنهم أوروبا كثير من هذه الأساليب. ولكن العلماء ليسوا على اتفاق في هذا الرأي، فبعضهم يرى أن العرب لم تكن لهم عمارة خاصة، وإن صح أن هناك أوجه شبه بين طرزهم المعمارية وبين الطرز الأوروبية فإنما ذلك لأن مصدر هذه الطرز كلها واحد. ومهما يكن من شيء فأننا نفضل ألا نعرض للعمارة في هذا المقال

مكتفين بالتحدث عن الفنون الفرعية أو المنقولة كما اصطلح بعضهم على تسميتها.

ولسنا نذهب إلى أن المسلمين وصلوا في هذه الفنون الفرعية إلى ما وصل إليه الغربيون. ولكنا لا نشك في أنهم تفوقوا في بعضها تفوقاً خاصاً وبلغوا في صناعة الزخارف مبلغاً يشهد بعبقرية نادرة وخيال واسع.

ولما كان تصوير المخلوقات الحية مكروهاً في الاسلام، فقد أصبح عماد الزخارف الاسلامية الأشكال الهندسية والرسوم النباتية مضافاً إليها عامل جديد هو حروف الكتابة بالخط الكوفي أو بالخط النسخي أو بغيره من الخطوط، ونحن نعلم كيف اهتم المسلمون وخاصة الفرس بتحسين الخطوط وزخرفتها؛ وقد فطن إلى ذلك صناع الغرب، فأخذوا أحياناً يقلدون الكتابة العربية على مصنوعاتهم، ومن أمثلة ذلك صليب إيرلندي من البرونز المذهب يرجع عهده إلى القرن التاسع، وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني وعليه بالخط الكوفي «بسم الله»، وفي المتحف البريطاني أيضاً عملة ذهبية ضربها الملك أوفا الذي حكم مرسية من سنة ٧٥٧ إلى ٧٩٦، وهذه العملة نقلها الملك المذكور عن دينار عربي ضرب سنة ٧٧٤ فنقل فيما قلده التاريخ الهجري والعبارة العربية المكتوبة عليه، ولا نشك أنه في الحالتين لم يفقه العمال الغربيون معني الكتابة العربية، فنقلوها كزخارف فحسب، وقلدهم في ذلك كثيرون من بعدهم.

وقد كان للخزف الإسلامي أثر كبير في تطور صناعة الخزف في أوربا، وقد كان الغربيون ينسبون اللونين الأزرق والأبيض الصيني في هذه الصناعة

إلى بلاد الشرق الأقصى، ولكن الحقيقة أن الصينيين كانوا يسمون هذا اللون الأزرق بالأزرق الإسلامي، لأنهم أخذوه عن إيران الاسلامية في القرن الخامس عشر.

ومن المعروف أن صناعة الخزف ذي البريق الذهبي قد ارتقت في إسبانيا رقياً عظيماً، فكانت مصانعها تشتغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والأسرات النبيلة في إسبانيا والبرتغال وإيطاليا وفرنسا، ويردون أن الكردينال اكسيمينيز قال عن هؤلاء الصناع «الكفرة»: «ينقصهم اعاننا وتنقصنا صناعاتهم».

وقد ظلت صناعة الخزف الاسباني العربي في الأندلس حتى القرن السادس عشر، وتعلمها الايطاليون في القرن الخامس عشر، فتأثروا في الصناعة والزخارف والأشكال بما كانوا يستوردونه من اسبانيا، وأصبح أنموذجاً للصناع في **Faenza** و **Urcino** و **Deruta** ، وأطلق على هذه المصنوعات اسم مايوركا نسبة إلى جزيرة مايوركا من جزائر البليار الاسبانية.

هذا وقد وصل إلى الفنون الغربية من إيران وتركيا رسوم بعض الزهور التي لم تكن معروفة فيها حينئذ إلا بفضل رسومها على الخزف الاسلامي الوارد من الشرق الأدنى منذ القرن الرابع عشر.

ولم يكن أثر صناعة المعادن الاسلامية في أوروبا بأقل من أثر صناعة الخزف؛ ولن يستغرب ذلك من يعرف ما وصلت إليه هذه الصناعة من التقدم في عصر الفاطميين والمماليك ومن قرأ ما دونه المقريزي عن كنوز المستنصر بالله.

ومما أخذه الأوربيون عن الشرق الاسلامي الاسطرلاب، وهو آلة فلكية لقياس بعد الكواكب. اخترعها الإغريق وحسنها بطليموس الجغرافي ثم علماء الفلك من المسلمين، حتى أخذها عنهم علماء الغرب في القرن العاشر. وفي المتحف البريطاني أقدم إسطرلاب عليه تاريخ صنعه أحمد ومحمود ابنا ابراهيم الاسطرلابي الأصفهاني سنة ٩٨٤، وفي المتحف نفسه اسطرلاب انجليزي تاريخه سنة ١٢٦٠ – وقد ظل البحارة يستخدمون الاسطرلاب في مراقبة الجو وشؤون الملاحة، حتي خلفته اختراعات أخرى في القرن السابع عشر.

وقد كان للأوربيين في القرون الوسطى نوع من أواني المياه كانوا يستعملونه في غسل أيديهم قبل الأكل وبعده ، وأطلقوا عليه اسم **aquamaniles** ولا ريب أن صناعته متأثرة بما كان عند المسلمين من أوان مماثلة على شكل طيور أو حيوانات من البرونز والنحاس، ولعل أحسن مثل مكبر لتلك الأواني –وإن كان عظم حجمه يفرقه عنها– هو ذلك العقاب النحاسي الكبير المحفوظ الآن بالكامبو سانتو بمدينة بيزا في إيطاليا، والذي يظن أنه من عصر الفاطميين بدليل ما عليه من نقوش كوفية وزخارف هندسية، وصور حيوانات وطيور، وليس معروفا من الذي نقله إلى إيطاليا، ولا في أي المناسبات كان ذلك.

وقد صنع المسلمون الثريات والأواني والصناديق والكراسي والتنانير والمباخر من النحاس المكفت بالفضة والذهب، وكثر الاقبال على هذه التحف في أوروبا، وخاصة بعد أن عظمت تجارة الجمهوريات الايطالية في الشرق منذ الحروب الصليبية، وبلغت أوج عزها في القرن الخامس عشر.

والواقع أن اضمحلال هذه الصناعة بدأ في الشرق منذ القرن الخامس عشر بعد ظهور المغول وغارة تيمورلنك على دمشق سنة ١٤٠١، ولكن المدن الايطالية وخاصة البندقية ورثتها عن الشرق؛ وظهرت في المدنية الأخيرة مدرسة من رجال الفن عملت على التوفيق بين ذوق الغربيين في عصر النهضة، وبين الصناعة والزخارف الاسلامية. ومن المعروف أن صناعاً من الشرق اشتغلوا بصناعات أجدادهم في البندقية وجنوه وبيزا وفلورنسا. وفي المتاحف والمجموعات الأثرية أمثلة كثيرة من التحف الفنية النفيسة المصنوعة في ايطاليا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، والتي تشهد بحسن الذوق وجمال الزخرف ودقة الصناعة. هذا ولا يفوتنا الإشارة إلى ما في اللغة الايطالية وغيرها من اللغات الأوربية من الألفاظ الاصطلاحية المنسوبة إلى المدن الاسلامية في صناعة المعادن كدمشق وبلاد العجم. وكان لصناعة الزجاج المموه بالمينا شأن كبير عند المسلمين كما يتجلى من مجموعة المشكاوات النفيسة المحفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة، والتي يرجع عهدها إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

وقد تقدمت صناعة الزجاج في البندقية منذ القرن الثالث عشر تقدماً كبيراً، وبدأ البنادقة منذ القرن الخامس عشر يقلدون صناعة الزجاج عند المسلمين، فما لبثوا أن برعوا مثلهم في تمويه الزجاج بالمينا ، وانتشرت هذه الصناعة من البندقية إلى غيرها من المدن الأوربية، وظهرت زخارف وطرز جديدة دون أن تزول القرابة بينها وبين النماذج الاسلامية الأولى.

أما أساليب المسلمين في نقش الخشب وزخرفته وتطعيمه، فقد ظهر

تأثيرها في فنون البلاد الأوربية التي كان لها بالعرب اتصال مباشر كالأندلس وجنوب فرنسا وصقلية، ولكن هذا التأثير لم يكن كبيرة، لأن هذه البلاد لم تكن أحوالها الجوية تستدعى ما اضطر اليه المسلمون من استعمال طريقة المربعات بله أن رسم الخطوط والزخارف الهندسية لم يكن ليلعب فيها الدور الكبير الذي لعبه في بلاد الإسلام.

وكذلك قلد البنادقة صناعة التجليد الإسلامية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ونقلوا بعض أساليبها، ونقلها عنهم غيرهم من صناع الغرب، فلا عجب إن وجدنا حتى الآن في صناعات التجليد الأوربية المختلفة كثيراً من تفاصيل الصناعة الإسلامية وزخارفها. ومعروف أيضاً أن بعض المجلدين المسلمين نزحوا إلى البندقية وعلموا البنادقة اختراعات المسلمين في هذا الميدان. ولا يزال "اللسان"، المعروف في صناعة التجليد العربية موجوداً في تجليد بعض الكتب الأوربية، ولا سيما كتب المحاسبين وأصحاب المصارف. ومما اشتهر به المسلمون في الأندلس وصقلية صناعة الصناديق من العاج، وفي المتاحف أمثلة عديدة منها، وبينها وبين أمثالها من صناعة أوربا في القرون الوسطى قرابة تنبي عن تأثير الصناعة الإسلامية.

بقي أن نتحدث قليلاً عن المنسوجات في البلاد الاسلامية وعن أثرها الكبير في صناعات النسج الأوربية ولسنا نجهل أن صناعة النسج كانت زاهرة في فارس ومصر وسورية قبل الفتوح العربية، ولكن تعضيد الخلفاء والأمراء، وتولى الحكومة إدارة المصانع ، وعادة الخلع التي كان يمنحها الملوك وأولو الأمر، كل هذا جعل الصناعة تخطو في سبيل الكمال خطوات واسعة، وكثر الاقبال على المنسوجات الاسلامية وتهافت على شرائها

التجار فعمت شهرتها أوربا في العصور الوسطى، وأصبحت أكثر أنواع المنسوجات في ذلك العهد تحمل أسماء شرقية أو تنسب إلى مدن إسلامية . ولما رأى التجار ذلك هب كثير منهم لإنشاء المصانع في أنحاء أوروبا المختلفة لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس، وكان العرب قد أقاموا في صقلية مصانع شهيرة للنسج ظلت عامرة بعد أن تقوض سلطان المسلمين في الجزيرة، فتعلم الايطاليون في هذه المصانع أسرار النسج الاسلامي ودقائقه ونقلوه إلى بلدان إيطاليا المختلفة، وحفلت المنسوجات الحريرية الايطالية في القرن الرابع عشر بالزخارف الشرقية حتى الكتابات العربية منها.

وبدأ النساجون الأتراك والايطاليون منذ القرن السادس عشر ينافس كل منهما الآخر ويقلده، حتى لقد يصعب أحياناً التفرقة بين مصنوعاتهم؛ وظهرت في الأسواق بعد ذلك أحزمة من القماش من صناعة أوروبا على الطراز الشرقي وأطلق عليها اسم الأحزمة البولونية نسبة إلى بولندة حيث كثرت صناعتها.

وكان السجاد أيضا مما أخذه الأوربيون عن الشرق منذ القرن الرابع عشر، فتعلم الصناع الغربيون صناعته من المسلمين واحتفظوا مدة طويلة بالأساليب العربية في زخارفه.

بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية

كان مؤرخو الفنون الجميلة حتى القرن الماضي وأوائل القرن الحالي يطلقون اسم "الفن العربي" على الفنون الاسلامية، ولكن الدراسات الحديثة، وما قام به العلماء من الحفائر والأبحاث، وما جمعته دور الآثار من تحف فنية إسلامية. كل ذلك أثبت خطأ التسمية المذكورة، فإن الفنون التي نمت وترعرعت وازدهرت في أنحاء العالم الإسلامي، لم يساهم العرب فيها بتنصيب يخولهم الحق في نسبتها إليهم.

ولسنا نريد أن تقول إن شبه جزيرة العرب لم يكن فيها أي فن، حين ظهر الاسلام فيها؛ وانتشر منها إلى البلاد المجاورة. أن الفن يشمل كل ما يصنعه الانسان التعبير عن خياله. أو لترجمة شعوره. وإذا كنا ننسب إلى الإنسان في العصر الحجري فناً يتجلى في النقوش التي عثر عليها في كهوف فرنسا واسبانيا، وإذا كنا نرى الكتب مؤلفة في فنون الزنوج، الذين يعيشون في مجاهل أفريقيا وأمريكا الجنوبية، فلا يجوز أن ندعي أن العرب قبل الإسلام لم تكن لهم أي حضارة ولم تكن لهم أي فتون.

ولكننا لا نستطيع أن نعارض في أن الفن العربي قبل الإسلام كان متأخرة إلى أبعد حد. ولا نملك أن نقارنه بالفنون التي كانت زاهرة إذ ذاك عند الفرس وعند البيزنطيين وعلى ضفاف النيل، حيث كانت تسكن شعوب تعيش في رخاء واستقرار، وحيث كانت طبيعة البلاد لا تضطر القوم إلى عيشة تنقل وعزلة وركود.

كما أننا لا نشك في أن العرب، لو تركوا لأنفسهم، وظلوا منعزلين في شبه الجزيرة، لما ظهرت في العالم الفنون التي طبعوها بطابع دينهم الجديد، بعد أن أخذوا أصولها على الأمم التي اختلطوا بهم حين امتدت الدولة الاسلامية، واتسع نطاقها، وكان للأمم المذكورة ماض فني مجيد. وإذا أردنا أن نقرب إلى أذهاننا بمثال مادي الدور الذي لعبة العرب في قيام الفنون الإسلامية، ذكرنا مثل الذي ينشر كتابا؛ أو يصدر مؤلفاً يكتب فيه المقدمة فقط أو المقدمة وفصلاً واحداً. ويتعاون في كتابة سائر فصول الكتاب نخبة من المؤلفين يجمعهم مخرج الكتاب، ويفهمهم الغرض من تأليفه وما يجب أن يراعيه كل منهم في كتابة الفصل الذي يساهم به حتى لا يتعارض مع السياسة العامة التي يريد المخرج أن ينسج عليها في الكتاب.

وهكذا ترون أن الفنون التي كانت تنسب إلى العرب ليست ملكيتها خالصة لهم، وأن أصلح الأسماء التي يمكن أن يطلق عليها هو اسم الفنون الإسلامية، لأن الاسلام كان حلقة الاتصال بينها ولأنه جمع شتاتها، وطبعها بطابع يميزها عن غيرها، وجعلها وحدة متميزة، على الرغم من تباين أصولها.

وقد كتب ابن خلدون في مقدمته فصلاً في "أن المباني والمصانع في الملة الاسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من القول" ورأى أن السبب في ذلك هو أن العرب أعرق في البداوة وأبعد من الصنائع وأنهم استغنوا بما وجدوا من مباني غيرهم، فضلاً عن أن الإسلام كان في أول الأمر مانعاً من المغالاة في البنيان والاسراف فيه، فلما غلبت طبيعة الملك والترف، واستخدم العرب أمة الفرس، أخذوا عنها الصنائع والمباني. ويقارن ابن خلدون بين فقر العرب في هذه الناحية، وبين غني

غيرهم من الأمم كالفرس، والقبط، والروم، الذين طالت آمادهم ورسخت الصنائع فيهم، فكانت مبانيهم وهياكلهم أكثر عدداً وأبقى على الأيام أثراً. ويختم ابن خلدون الفصل المذكور بعبارته الظريفة. "استبصر في هذا تجده كما قلت لك والله وارث الأرض ومن عليها".

وكلنا نعرف أن العرب حين فتحوا العراق وبلاد العجم والشام ومصر وجدوا شعوباً تفوقهم في الحضارة، فأطلقوا لها قسطاً وافراً من حريتها، وتركوها تحتفظ بأنظمتها الإدارية وقوانينها وعاداتها.

وظلت الصناعات والمهن الحرة في أيدي أهل البلاد، من اعتنق منهم الاسلام، ومن لم يعتنقه ، فكانت منتجات الفنون الإسلامية في عصورها الأولى ذات علاقات وثيقة بالمنتجات الفنية في البلاد التي فتحها العرب، نظراً لاعتماد العرب فيها على الصناع والفنيين الوطنيين ولأن التطور في أساليبها الصناعية كان بطيئاً.

على أن اتصال العرب برجال الفن والصناعة من القبط لا يرجع إلى العصر الإسلامي فقط، بل إن المصادر العربية تحدثنا أن الكعبة طغى عليها قبيل ظهور الاسلام سيل عظيم صدع جدرانها، وأعادت قبيلة قريش بناءها، مستعينة في ذلك بنجار قبطي كان يسكن مكة، وبتاجر رومي اسمه باقوم، كان البحر قد عصف بسفينته القادمة من مصر، فتحطمت في ثغر جدة وكانت تحمل مواد بناء معدة لكنيسة في بلاد الحبشة.

تعاون إذن النجار القبطي والتاجر الرومي على بناء الكعبة، ولا ريب في أن أثرياء مكة كانوا يلجأون إلى ذلك النجار القبطي لعمل ما يحتاجونه

من الأدوات الخشبية. ولم يكن ما يلزمهم شيئاً.

وفتح العرب مصر سنة ٦٤١ ميلادية، ولكنهم لم يغيروا كثيراً في النظام الاداري الذي خلفه العصر البيزنطي، وظلت مصر نحو قرنين من الزمان يحكمها ولاة، يعينهم الخلفاء، ولم يهاجر إلى وادي النيل في بداية الأمر عدد كبير من العرب. ولا سيما في العصور الأولى بعد الفتح، اللهم إلا في الفسطاط، والإسكندرية، وأسوان، والأقاليم الذي يعرف الآن باسم مديرية الشرقية. وقبض القبط على زمام عدد كبير من الوظائف، وظلت في يدهم الصناعات والفنون، ولم يلبثوا أن ابتلعوا العنصر الفاتح ومصروه، وإن يكن أفلح في أن يفرض عليهم لغته، وأن يحمل أكثرهم على اعتناق الإسلام ومع ذلك فان العنصر المصري لايزال حافظاً لكيانه حتى الآن وقد أثبت البحث أن نحو أربعة أخماس سكان مصر الحاليين أصلهم من القبط، الذين أسلم أغلبهم منذ أوائل العصر الإسلامي، وهم لم يعتنقوا الاسلام هرباً من الاضطهاد الديني ولكن اعتنقوه لاختلاطهم بالمسلمين واهتدائهم بتعاليم الدين الجديد، أو ليفروا من دفع الجزية أو لتكون لهم ما للمسلمين من امتيازات دينية وسياسية واجتماعية.

وكلنا نعلم أن مصر، حين اتخذت المسيحية ديناً في القرن الثالث الميلادي، نشأ فيها فن قبطي، قام إلى حد كبير على التقاليد الفنية الموروثة، ونما وترعرع وبلغ الذروة العليا في القرنين الرابع والخامس، وزادت الاسكندرية عمراناً، وظلت مركز صناعات وفنون عديدة.

ولا يعنينا هنا أن نتحدث عن نشأة الفن القبطي، ولا أن ندخل فيما

بين العلماء من خلاف على تحديد المصدر الرئيسي الذي استمد منه هذا الفن ما فيه من زخارف وأساليب فنية، فإن المرجع في هذا كله إلى أساتذتنا وزملائنا من الاختصاصيين في هذا الفن، وحسبنا أن نذكر أن المزج الذي تم بين التقاليد الفنية الإغريقية والمصرية القديمة، نشأ عنه في الإسكندرية فن صناعي شعبي. وكان هذا الفن بدوره نواة الفن القبطي، الذي تشيع فوق ذلك بكثير من الأساليب الفنية التي كانت معروفة في الشرق الأدنى.

على أننا نعرف أن الكنيسة القبطية انفصلت عن الكنيسة الإغريقية في منتصف القرن الخامس، واستقل الفن القبطي شيئاً فشيئاً وزالت الروابط التي كانت تلحقه بالفن البيزنطي، وبدأ الفنانون القبط يقامون عن نحت تماثيل الانسان أو تصويره، وفقدوا مهارتهم في هذا الميدان، وأقبلوا على استخدام الموضوعات الزخرفة الهندسية والنباتية، التي أخذها عنهم العرب وتطورت على يد المسلمين حتى وصلت إلى ما تعرفه في الزخارف الاساسية الهندسية والنباتية من دقة وإبداع. أما الذي كان باقياً في الفن القبطي من نحت أو تصوير آدمي، فإنه فقد ما كان فيه من صدق تمثيل للطبيعة، وصار في طريق يمهد لما أصاب الصور الآدمية، والصور الحيوانية، في الفنون الإسلامية من خيال، وتهذيب، وبعد عن تمثيل الطبيعة.

وعلى كل حال فإن العرب، حين فتحوا مصر، وجدوا لدى القبط فنوناً زاهرة، فاعتمدوا عليهم في صنع ما كان يلزمهم من حاجيات وفي بناء ما كانوا يحتاجون إليه من أبنية.

ونحن نجد في الأوراق البردية، التي وصلت إلينا، وفي المصادر التاريخية،

التي تناولها العلماء بالبحث والتمحيص، إشارات كثيرة إلى إرسال العمال والصناع المصريين إلى الشام وسورية وبلاد العرب للعمل في بناء المساجد أو لزخرفتها بالفسيفساء والجص وغير ذلك.

وإذا تذكرنا ما أشرنا إليه من إقبال القبط على دخول الاسلام، وأن هذا الاقبال كان على أشده في المدن، حيث كان الاختلاط بالمسلمين أكبر، والتبشير بالدين الجديد أعم وأفضل، والرغبة في النفع المادي أشد وأقوى والتعصب للدين القديم أضعف وأوهى، وإذا تذكرنا فوق ذلك أن المدن كانت موطن الفنون والصناعات، أمكننا أن نقول في ثقة واطمئنان أن الفنون والصناعات الاسلامية في مصر في أول العصر الإسلامي كانت في يد المصريين، سواء اعتنقوا الإسلام أو ظلوا على دينهم القديم.

ولابد لنا الآن من البدء في استعراض الفنون الاسلامية المختلفة لنرى بعض التأثيرات القبطية فيها، استعراضاً أن نتطرق فيه إلى الدقائق والتفاصيل، مما لا يتفق والغرض من هذه المحاضرة، والزمن المخصص لها.

أما العمارة فطبيعي ألا يعرف العرب عنها في الجاهلية شيئاً يذكر فقد كان أكثرهم قوماً رحلا متنقلين، أو "أهل الوبر" كما يقولون. والحضر منهم أو أهل المدن كانوا يسكنون في بيوت من اللبن أو الآجر لا يمكن أن نعدها نواة لما بلغته العمارة الاسلامية من فخامة وإبداع، وما وصلت إليه من أساليب لا تباري في الضخامة والجمال.

بينما بقايا الكنائس التي عثر عليها في باويط واسنا وطيبة وسقاره وأسوان، وكذلك الدير الأبيض والدير الأحمر، اللذان لا يزالان قائمين

بالقرب من سوهاج، وكذلك تيجان الاعمدة المحفوظة في المتحف القبطي، كل هذا يدلنا على التقدم الذي كانت عليه العمارة القبطية حين فتح العرب مصر، ولا شك في أن العرب حولوا عدداً من الكنائس في سورية وفي مصر إلى مساجد، يقيمون فيها شعائر دينهم الجديد. ولا شك أيضاً في أنهم نقلوا من المعابد والكنائس القديمة كثيراً من الأعمدة والتيجان، استخدموها في مساجدهم وبيوتهم، كما يتجلى من وجود الأعمدة القبطية في جامع عمرو، على أنهم لم يكونوا أول من فعل ذلك فالقبط المسيحيون كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها في أبنية جديدة. وسعادة مرقص سميكة باشا يذكر في دليل المتحف القبطي أنه لما أصبحت المسيحية في القرن الرابع الميلاد الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية، حول النصارى الهياكل إلى الكنائس بأن نقشوا الصلبان على أعتاب أبوابها وأعمدتها، وأبادوا الأصنام، وغطوا ما كان منقوشاً على جدرانها من صور الآلهة القديمة، بطبقة من الجبس، رسموا عليها صور السيد المسيح والرسل والقديسين، وبنوا مذابح لإقامة القداس ولا تزال آثار ذلك ظاهرة إلى يومنا هذا أغلب معابد الوجه القبلي بأسوان والأقصر والكرنك وغيرها. كما نرى في بعض هذه الكنائس والأديرة أحجاراً انتزعت من المعابد الفرعونية القديمة واستخدمها القبط في أبنيتهم الجديدة. ولا عجب فإن روح المحافظة على الآثار وتراث الأقدمين أمر لم يكن يعرفه القوم في ذلك الحين.

ومهما يكن من شيء فإن العرب استخدموا في أول الأمر المعماريين المصريين من قبط باقين على دينهم أو داخلين في الإسلام. وكان ما يحتاجه العرب من الأبنية وما يناسب تقشفهم وبعدهم عن الترف لا يتجاوز

مساجد بسيطة التخطيط، أو دوراً للأمراء تشبهها في البساطة، على أن عمارة المساجد لم تلبث أن دخلتها زيادات ثانوية، قد يكون حدوثها تأثيراً مسيحياً. فكثيرون من العلماء يظنون أن المحراب مأخوذ عن الحنية التي توجد في صدر الكنيسة، وكتب بعض علمائهم في ذلك، فألف السيوطي رسالة سماها "إعلام الأريب بحدوث بدعة المحاريب" كما أننا نلاحظ أيضاً أن عمر بن عبد العزيز حين أعاد تشييد الجامع النبوي في المدينة عهد ببناء جزء منه إلى معماريين من القبط بنوا فيه أول محراب مجوف في الإسلام كما يحدثنا ابن دقاق والمقريزي.

وكذلك يظن بعض العلماء أن مآذن الجوامع الإسلامية مأخوذة عن أبراج الكنائس. وأن بعض المآذن في سورية كانت أول أمرها أبراج كنائس مسيحية. وليس هذا الظن غريباً في شيء وأن كان الواقع أن المؤرخين وعلماء الآثار اختلفوا في تحديد التاريخ الذي أدخلت فيه المنارات أو المآذن في المساجد الإسلامية. وبعضهم يظن أنها لم تكن في بداية الأمر للآذان حسب. وعلى كل حال فإن المجال هنا لا يسمح بشرح الآراء المختلفة في هذا الشأن.

وفضلاً عن ذلك فأننا نعرف أن القبط أتقنوا استخدام القباب. وقد يكون استخدامها في عصور ازدهار العمارة الاسلامية في مصر متأثراً بالطراز القبطي بعض التأثير.

ولن نستطيع أن نختم كلمتنا عن العمارة دون أن نشير إلى أن مهندس الجامع الطولوني كان نصرانياً ويقال إنه كان قبطياً.

أما في زخرفة المباني فقد أخذ المسلمون عن القبط كثيراً من الموضوعات الزخرفية، كالفروع النباتية والزخارف المشتبكة وورق شوكة اليهود وكتزيين التجاويف بالزخارف المحارية الشكل.

وكما كانت جدران الكنائس القديمة وقبابها من الداخل تطلى بطبقة من الجبس، فقد كانت المساجد والدور في العصر الإسلامي تطلى به أيضاً. ولا يفوتنا هنا أن نذكر العلاقة الوثيقة بين زخارف الجبس في بواطن العقود بالجامع الطولوني وبين الخطوط المشبكة المتداخلة، والخطوط اللولبية واللآلئ، والأشرطة، والخطوط المنكسرة، وغيرها من الزخارف التي كان الفن القبطي قد أخذها عن الفن البيزنطي، وهكذا نرى أن في العمارة الإسلامية تفاصيل تنبئ عن أصولها الأولى، على الرغم من أنها اكتسبت سريعاً شخصية ظاهرة، وأصبح فيها أشياء تجمع بين منتجاتها في الأقطار الإسلامية المختلفة، وتجعلها تختلف عن عمارة الصناع المحليين، الذين قامت في أول أمرها على أكتافهم.

***

ولنترك العمارة جانباً لنعرج على صناعة النسج. وهي الصناعة التي لا يستطيع أكثر العلماء تعصباً ضد الفن القبطي أن ينكر أنها تقدمت على يد القبط تقدماً كبيراً. ولا غرابة في ذلك فقد كانت صناعة النسج زاهرة بمصر في عهد الفراعنة فحمل الأقباط لواءها، وأتقنوا بجانبها صناعة الأصباغ ذات الألوان الثابتة، وكانوا يصدرون منسوجاتهم إلى روما وبيزنطة. وقد وصلت إلينا نماذج كثيرة من المنسوجات القبطية، بفضل جفاف التربة

المصرية، وما اعتاده الأقباط من تكفين موتاهم في أجمل ملابسهم ودفنهم في مقابر رملية بالصحراء، بعيدة عن وادي نهر النيل وما يصيبه من نشع أو يعمه من فيضان. وقد أثبتت هذه النماذج تفوق الأقباط في ميدان النسج وكان الكتان والقطن ينسجان في البلاد المصرية المختلفة، ولا سيما في الدلتا، بتنبس والاسكندرية وشطا ودمياط ودبيق والقرما. كما اشتهرت أيضاً بنسجهما مدينة البهنسا بينما كانت الأقمشة الحريرية تنسج في الاسكندرية وفي دبيق – وكانت صناعة النسج زاهرة أيضاً في أخميم وأسيوط. واشتغل الرهبان بالنسج وأتقنه كثيرون منهم، وعلى كل حال فإن المراكز الرئيسية لصناعة النسج في العصر الإسلامي كانت في أغلب الأحيان نفس مدن النسج في العصر القبطي وكان عدد كبير من سكانها لا يزالون على دين المسيح.

وكانت صناعة النسج في العصر الاسلامي منظمة تنظيماً دقيقاً .. فكانت الأقمشة تنسج في مصانع حكومية .. تسمى طراز الخاصة .. إذا كانت مما اختص بصناعة منسوجات الخليقة وما كان يلزمه ليخلعه على رجاله وحاشيته والمقربين إليه .. وتسمى طراز العامة .. إذا كانت مما يشتغل فضلاً عن هذا بإنتاج المنسوجات اللازمة الشعب. كما كانت هناك مصانع أهلية تسير جنباً إلى جنب مع الطراز أو المصانع الحكومية .. وكانت الدولة تنقلها برقابة شديدة وضرائب فادحة. ويدل النص الذي تركه الجغرافي "المقدسي" في هذا الشأن على أن النساجين كانوا من القبط.

ولعل أبلغ دليل على فضل القبط، في صناعة النسج أن العرب كانوا ينسبون إليهم المنسوجات فيسمونها "قباطي".

وعلى كل حال فإن صناعة النسج لم تطبع في مصر بطابع إسلامي ظاهر إلا في العصر الفاطمي (أي ابتداء من أواخر القرن العاشر الميلادي) .. وكان أغلب النساجين قبل ذلك من القبط الباقين على دينهم، على أن العرب عنوا كثيراً بتشجيع هذه الصناعة لما اعتاده الخلفاء والأمراء من مكافأة حاشيتهم وكبار رجال دولتهم بالخلع النفيسة وقد ذاع صيت مصر في إنتاج المنسوجات .. حتى وقع عليها اختيار الخليفة لإرسال كسوة سنوية إلى الكمية.

وكان العرب منذ الفتح يعملون في الزخرفة إلى العناصر الهندسية والنباتية لكرههم تصوير الإنسان والحيوان. وكان هذا الميل نفسه قد بدأ في الفنون القبطية منذ منتصف القرن الخامس الميلادي. فلم يجد المصريون صعوبة كبيرة في إرضاء الفاتحين. وإنتاج التحف الفنية التي تتفق ومزاجهم.

ولكن النساجين القبط احتفظوا مدة طويلة في العصر الإسلامي ببعض الموضوعات الزخرفية التي كان الروم قد نقلوها عن الفرس .. كالدوائر المتماسة .. أو المنعزلة .. وكالحيوانين المتقابلين .. أو الذين يولى كل منهما الآخر ظهره .. وتفصلهما شجرة الحياة المقدسة أو شجرة الخلد .. التي تجدها في كثير من الزخارف الإيرانية.

وقد كان الفن القبطي قد فقد قبل شهور الإسلام الابداع والدقة في رسم الانسان والحيوان، مما امتازت به الفنون البيزنطية، ولكننا نراه يعوض عن هذه الخسارة الفنية باتخاذ عدد كبير من الألوان البراقة، يستخدمها جنباً إلى جنب في تناسب وتناسق، وبما بلغه من اتقان في تهذيب الرسوم النباتية والهندسية، مما كان له أكبر الأثر في الفنون الاسلامية بعد ذلك.

وحين أصبحت صناعة المنسوجات في العصر الفاطمي إسلامية بحتة لم تخل في زخارفها مما يدل على بعض علاقة بماضيها في وادي النيل.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن المتاحف والمجموعات الأثرية الكبيرة، فيها قطع عديدة من النسج تدل زخرفتها على أنها من عصر الانتقال من الطراز القبطي إلى الطراز الفاطمي، وقد يصعب أحياناً تمييزها من القطع القبطية البحتة. بينما نرى في بعض الأحيان قطعاً من القماش، عليها كتابة الخط الكوفي تثبت دون شك أنها من صناعة العصر الإسلامي، ولكننا نرى عليها إلى جانب ذلك زخارف قبطية في طرازها وموضوعها. وكان ذلك مألوفاً في المنسوجات المصنوعة في إقليم الفيوم، وبعض أطراف الناحية، حيث كانت المحافظة أشد، والتعصب للقديم أقوى.

***

أما صناعة الخشب فقد مهر قدماء المصريون فيها مهارة يشهد بها ما نراه من تماثيلهم الخشبية النادرة كتمثال شيخ البلد بالمتحف المصري وكغيرها من التماثيل، وذلك على الرغم مما عرفت به مصر في كل العصور من الفقر في الخشب، ولا سيما إن ما يوجد بها من الشجر لا يصلح خشبه إلا لأعمال التجارة البسيطة، ومثل ذلك شجر الجميز والسنط والبندق السرو والزيتون.

فكان المصريون منذ العصور القديم حتى الوقت الحاضر يستوردون من البلاد المجاورة ما يلزمهم من خشب الأرز والصنوبر والأبنوس والتك وغيرها من أنواع الخشب المتينة. وكان جفاف الجو يساعد على بناء الخشب في حالة جيدة.

وقد ورث الفن القبطي مهارة قدماء المصريين في صناعة الخشب ونقش الزخارف عليه. تطورت هذه الصناعة على يد النجارين القبط الذين تأثروا بالفن البيزنطي فزادت الزخارف في مصنوعاتهم الخشبية زيادة اكسبتها رونقا وجمالا، وزاد إنتاجهم كثيرًا كما نرى من الأخشاب التي لا تزال باقية في الكنائس والأديرة. وقد اشتغل الرهبان بالنجارة وأتقنها كثيرون منهم.

وتتجلى عناية القبط بالنجارة في الذي تراه الآن في بعض قرى مصر من اختصاص الأسرات القبطية بها.

على أن التقاليد القبطية في صناعة الخشب أخذت تتطور شيئاً فشيئاً بعد الفتح الإسلامي التي أصبحت في العصر الفاطمي صناعة إسلامية حقة. وفي هذا الميدان كغيره من ميادين الفن والصناعة أقبل الفاتحون على استخدام المصريين دون أن يكون لدينهم كبير اعتبار. فالمسلمون كانوا في الحقيقة يعطون ما لقيصر لقيصر وما لله لله، وكانوا يدركون في ذلك الحين أن الحرب والقتال من اختصامهم والصناعة والزراعة من اختصاص أهل البلاد. وظل الحال على هذا المنوال حتى غير العرب ما بأنفسهم وتركوا الجندية وتمصروا واستعربت البلد. وقد وصلت إلينا قطع خشبية ترجع إلى عصر الانتقال بين الصناعة القبطية البحتة في القرن السابع والصناعة الاسلامية في القرن التاسع الميلادي ونقوش هذه القطع مكونة من أوراق وعناقيد عنب وزخارف نباتية وغير ذلك من النقوش التي امتاز بها الشرق الأدنى في العصر المسيحي. وبعض القطع المذكورة لا نكاد نميزه عن القطع القبطية إلا بما عليه من كتابات عربية.

وفضلاً عن ذلك فلا يبعد أن يكون العرب في مصر قد اتخذوا لأنفسهم شكل كثير من قطع الأثاث القبطية كالدواليب والموائد ولعلهم أخذوا عنهم أيضاً الكرسي الذي يحمل عليه المصحف والذي يعرفه القبط باسم منجليه (أي محل الانجيل)، وطبيعي أن يتأثر على هذا النحو قوم أصلهم رحل، صاروا يعيشون جنباً إلى جنب مع آخرين سبقوهم في الحضارة وسكنى المدن.

أما في التصوير فإن أثر الفن القبطي في الفنون الاسلامية لم يكن يستحق الذكر، لأنها إنما تأثرت بالتقاليد الصناعية والأساليب الفنية التي كانت تسود في سوريه مركز الخلافة الإسلامية في العصر الإسلامي، وفي إيران ذات الماضي المجيد في فنون النقش. وعلى كل حال فإن نمو صناعة التصوير في الإسلام كان محدوداً، لأن المسلمين كانوا يكرهون النحت وتصوير الأحياء، لما فيهما من تقليد الخالق. ورغبة في الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يقرب إلى عبادة الأوثان، ولكن كراهية التصوير لم تكن وقفاً على الإسلام، فقد سبقته إليها اليهودية، والمسيحية نفسها ولدت في فلسطين بين اليهود. ولم تكن لهؤلاء تقاليد فنية، ولكن المسيحية لم يدفع عنها أهلها، ولم تصبح في أول الأمر ديانة فلسطين، بل احتضنها الإغريقي وغذوها بتراثهم القديم، فظهر إلى الوجود فن مسيحي على الرغم من تعاليم الرسل وآباء الكنيسة. وكانت نواة هذا الفن الأساليب الفنية الإغريقية. ولم يلبث الفن المسيحي أن أصبح في جوهره وسيلة من وسائل التعليم الديني.

وفضلاً عن ذلك فإننا كلنا نذكر حركة الايكونوكلاست أي (كاسري

الصور) التي قام بها في القرن الثامن الميلادي فريق من المسيحيين يدعون إلى تكسير صور الرسل والقديسين ووضع حد لتبجيلها والاعتقاد بكراماتها.

ومهما يكن من شيء فإن المصريين كانوا منذ اعتناقهم المسيحية يزينون جدران كنائسهم بصور الرسل والقديسين منقوشة على الجص.

وكانت هذه الصور في العصر اليوناني الروماني ناطقة تشبه الأشخاص كل الشبه، وظلت كذلك في أوائل العصر القبطي كما ترى في باويط، ثم فقد القبط شيئاً فشيئاً المهارة في رسمها فأصبحت تقليدية جافة، لا حياة فيها ولا قوة تعبير.

ولكن أثر التصوير القبطي ظاهر في صور صغيرة إسلامية ترجع إلى القرن التاسع والعاشر والحادي عشر وهي محفوظة الآن في المكتبة الأهلية يقيناً. وقد كتب عنها الدكتور جروهمان وعلق عليها تعليقاً علمياً وافياً وذكر ما فيها من شبه بالتصوير القبطي والحبشي.

وعلى كل حال فإننا نلاحظ تأثير الفن القبطي في أن الألوان التي سادت منتجاته قبيل الاسلام لا تزال باقية حتى الآن. وهي الألوان الشعبية كالأحمر الساطع والقرمزي والأصفر مما تتميز به النقوش القبطية في الكتب وعلى الجدران، وهي الألوان التي نراها تسود حتى اليوم جهاز العرائس بين الشعب، ولا سيما الصناديق المتعددة الألوان، والتي تبدأ كل فلاحة بشرائها بين القليل الذي تشتريه لجهازها. وفي الحق إن هذه الألوان تنطلق ببقاء الروح القديم ونشعر بتأثير قبطي بليغ. ولا سيما إذا تذكرنا أنها تختلف عن الألوان التي اعتادها البدوي في صحرائه أو في خيمته.

ومما أخذه الفن الاسلامي عن الفنون المسيحية عامة، الهالة أو إكليل النور. تحيط في الرسوم والنقوش صور الرسل والقديسين على أن الفن الاسلامي أحاط بها رؤوس الشخصيات الكبيرة في الصور، كصورة الأمير مثلاً، في منظر استقبال أو طرب. فهي لا تفيد في الفن الاسلامي أي تقديس ديني، وتتجلى هذه الفكرة المسيحية في بيت شعر لأبي العتاهية نصه.

"لقد نشر الإله عليك نوراً   وحقـــك بالملائكة الكرام"

ولن يفوتنا قبل أن نختم كلامنا عن التصوير أن نذكر أن الفن الاسلامي حين قويت دعائمه وارتقت فيه صناعة كتابة المخطوطات وتذهيب الكتب في القرن الرابع عشر أثر بدوره على نسخ الأنجيل وتذهيبه، كما يتجلى في الانجيل المحفوظ بالمتحف القبطي، والذي نرى في أوله صفحتين مزينتين برسوم هندسية جميلة ونقوش مذهبة، وقد كتب عليها بالخط الكوفي: "الانجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاح".

هذا وأننا نظن أن صناعة تجليد المخطوطات بالجلود ذات الزخارف المضغوطة أو البارزة فن مصري الأصل، وقد نسب الجاحظ الفضل في تعريف العرب بالمصاحف أو الكتب المجلدة إلى الجيش، ونحن نعرف العلاقة بين الجيش والقبط في الديانة، وكل ما يتعلق بالإنجيل والفنون المسيحية الشرقية.

وقد كانت زخرفة الجلد واستخدامه في تغليف المخطوطات صناعة زاهرة في الفن القبطي. وعنى

بها الرهبان في الأديرة عنايتهم بنسخ الإنجيل والكتب الدينية.

ونقل المسلمون عن المسيحيين العناية بتجليد القرآن بالجلود الفاخرة على نسق الانجيل والكتب الدينية المسيحية. وكانت صناعة التجليد القبطية النواة التي تطورت مها صناعة التجليد في الإسلام وازدهرت، حتى بلغت في العصور الوسطى غاية الجمال والاتقان، وقلدها الغربيون فيها أخذوه عن الفنون الإسلامية.

ومما ورثته صناعة التجليد الإسلامية عن الفن القبطي اللسان الذي عرفه المجلدون في الأديرة القبطية ونقله عنهم المسلمون ثم الغربيون بعد ذلك. كما لا يزال ظاهراً في كتب المصارف المعروفة باسم **Pass Books**.

ومهما يكن من شيء فإن جلود بعض المصاحف القديمة المحفوظة في دار الكتب المصرية تدل على تأثير قبطي، وهنالك زخرفة نباتية قبطية الطراز محفورة على إحدى هذه الجلود وأخرى صليبية الشكل على جلدة أخرى تذكر بزخارف موجودة على قطعة من النسج القبطي محفوظة في فينا.

ومما يؤسف له أننا لا نستطيع أن نتتبع تماماً تطور الفن في صناعة التجليد حتى أصبحت صناعة إسلامية بحتة في القرن الرابع عشر، لأن أكثر ما وصلنا من جلود الكتب الإسلامية يرجع إلى عصر المماليك، بينما لا نكاد نعرف شيئاً عن هذه الصناعة في العصر الفاطمي على الرغم من أن كل شيء يحمل على القول بأنها كانت زاهرة متقدمة.

أما صناعة الخزف في الفن القبطي فلا نظن أنها أثرت في الفنون الإسلامية أثراً يستحق الذكر لأن هذه الصناعة لم تكن زاهرة في العصر القبطي، ولأننا لا نعرف نماذج جيدة من الخزفي الإسلامي في مصر قبل

قدوم ابن طولون سنة ٨٦٨، حين يبدأ ظهور الخزف ذي البريق المعدنية بفضل ما أحدثه الأمير المذكور من تقاليد عراقية في الفنون الإسلامية المصرية، ومن الظريف أن كاتباً أراد أن يؤكد ازدهار الخزف في العصر القبطي، فكتب "أن مصنوعات هذا العصر امتازت بخلوها من الدهان المعدني الذي يجعل لها بريقاً ورونقاً خاصاً وانتشرت صناعة الأطباق الفخار والقدور المعدة لحفظ الخمور" كأن كل هذا من المزايا التي تشهد بتقدم صناعة الخزف في العصر القبطي.

وعلى كل حال فإن صناعة الفخار الشعبي لم يأتها في مصر أي تأثير خارجي بل سارت في طريقها الطبيعي بعد أن زادت على زخارفها أحياناً بعض العبارات بالخط الكوفي، فالمسارج وشبابيك القلل وأواني الفخار في العصر الإسلامي لا تكاد تمتاز عن منتجات العصر القبطي في شيء.

على أن فخر الفن الإسلامي في صناعة الخزف إنما كان إنتاج الخزف ذي البريق المعدني. وفي دار الآثار العربية قطعة من الخزف المدهون بطبقة من المينا الرقيقة اللامعة وعليه رسم رأس السيد المسيح يحيط بها إكليل من النور وقطعة أخرى عليها رسم ثلاثة أشخاص منهم أبو طالب عم النبي والقطعتان من صناعة واحدة في القرن الحادي عشر وصانعهما قد يكون مسلماً يعمل على إرضاء زبائنه القبط، أو قبطياً يعمل على إرضاء زبائنه المسلمين. وهناك إناء من الخزف ذي البريق المعدني في مجموعة ديكورات كليكيان المعروضة الآن في متحف فكتوريا وآلبرت بلندن. وهو من خزف مدهون بطلاء أبيض وعليه باللون المعدني الأسمر البراق صورة رجل تتدلى من يده اليمنى مبخرة على شكل مشكاة. وعلى زخرفة هذا الاناء مسحة بيزنطية

أو مسيحية. وبينها على كل حال، رسم ورقة نباتية تشبه الصليب وعلامة الحياة عند قدماء المصريين حتى أن الدكتور لام ظن من هذا ومن وجود صورة المسيح على القطعة السالفة الذكر أن الصانع سعدا الذي ذاع صيته في العصر الفاطمي كان من سلالة الأقباط. وفي دار العربية فضلاً عن ذلك، قطعة من خزف إسلامي من عصير المماليك عليها رسم من صلب السيد المسيح

***

أما صناعة المعادن فقد مهر فيها المصريون القدماء بدليل ما وصل إلينا من التماثيل والأواني المصنوعة من البرونز ومن الحلى المصنوعة من المعادن النفيسة. وإن لم يكن الفن القبطي سار بهذه التقاليد الفنية في طريق التقدم فهو على الأقل قد حافظ على جزء كبير منها. واحترف الأقباط صناعة المعادن وزخرفتها واستخدموا كثيراً من الأدوات المعدنية في كنائسهم. وظلت هذه الصناعة في أيديهم أبان القرن الأول من العصر الإسلامي في مصر ولا يزال أكثر صناع الحلي والمصوغات من الأقباط حتى العصر الحاضر .. ولكن صناعة الأثاث والأدوات البرونزية والنحاسية التي ازدهرت في الإسلام لم تتأثر بالفن القبطي تأثيراً بذكر .. لأن زخارفها إما من الحروف العربية .. أو من أشكال آدمية .. ورسوم هندسية ونباتية.. مصدرها التقاليد الفنية في إيران وبلاد الجزيرة وسورية.

ولكننا نلاحظ أن المسلمين في مصر نقلوا عن القبط أشكال كثير من الأدوات المعدنية التي استخدموها كالمسارج وغيرها، وهناك نوع من الشمعدانات يتكون من قاعدة تقوم على أرجل ثلاثة وعليها عامود يستند

عليه قرص نحاسي وكان علماء الآثار مختلفين في تحديد الغرض الذي استخدم فيه، ولكننا نلاحظ أن الأقباط كان لديهم مثل هذا الشكل وكانت تثبت فوقه المسارج.

وقد بلغ فن تكفيت المعادن بالذهب والفضة غايته من الاتقان عند المسلمين في منتصف القرن الثاني عشر وبرع في هذه الصناعة فنانون كثيرون في مدينة الموصل ويميل بعض المؤرخين إلى الظن أن كثيرين من بينهم كانوا مسيحيين. وعلى كل حال فإن الموضوعات الزخرفية المسيحية أمر مألوف في منتجاتهم وبعض التحف المعدنية الإسلامية عليها صور رسل أو قديسين أو غير ذلك من الموضوعات المسيحية. ومن هذه التحف شمعدان في متحف الفنون الزخرفية في باريس وعليه اسم صانعه داوود بن سلامة الموصلي سنة ٦٤٦ هجرية (أي سنة ١٢٤٨ ميلادية). ويظن أن مثل هذه التحف كان يصنع ليهديه السلاطين إلى الأمراء المسيحين وكبار رجال الكنيسة.

***

وكذلك صناعة العاج اشتهرت بها مصر في العصور القديمة، وفي العمر القبطي .. وبعد الفتح العربي ظل الصناع من القبط أو ممن اعتنقوا الاسلام يحترفونها .. وقلت شيئاً فشيئاً الزخرفة بالصور الأدمية وصور الحيوانات والطيور وأقبل الصناع على استخدام الزخارف الهندسية والنباتية. ولا تزال للقبط في صناعة العاج وزخرفته مهارة كبيرة، ولا سيما في أسيوط وبعض بلدان الوجه القبلي.

وقد مهر قدماء المصريين كذلك في صناعة الزجاج .. ونسج الأقباط

على منوالهم .. فاحتفظوا بأكثر ما عرفه أسلافهم من أسرار هذه الصناعة ولا شك أن صناعة الزجاج للشعب ظلت في يدهم بعد الفتح. ولكن ما أمتاز به الفن الإسلامي من صناعة الزجاج المموه بالمينا ليست له كبير صلة بالفن القبطي. فضلاً عن أنه سوريا كان لها جل الفضل في تطور صناعة الزجاج حتى عصر المماليك.

هذا استعراض سريع حلقات من تاريخ الفن في مصر. وكان في استطاعتنا أن نسوق الأمثلة وأن استطرد في بيان الموضوعات الزخرفية القبطية .. التي انتقلت إلى الفنون الإسلامية .. و في عمل المقارنات التي تقودنا إلى إثبات ما نقول .. ولكن المقام لا يتسع لذلك، ولعلنا نستطيع أن نعود إلى هذا الموضوع ثانية فنفيه حقه من الدرس والتمحيص.

وحسبنا الآن ألا ننسى أن رجال الفنون والصناعات على ضفاف النيل في القرنين الأول والثاني بعد الفتح العربي كان أكثرهم من المصريين الوطنيين. سواء أكانوا من الأقباط أو ممن اعتنقوا الإسلام.

أثر الفنون الإسلامية في بولنده

لم تكن بولندة مركزاً من مراكز الثقافة الغربية فحسب؛ بل كانت حلقة من حلقات الاتصال من الغرب والشرق الأدنى، ولا سيما في القرنين الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد، حين امتدت أملاكها إلى حدود البلقان الشمالية، فلا غرو إذا تأثرت بالفنون الإسلامية في تركيا وإيران، بعد أن تأثرت بأساليب فنية أخرى تمت إلى الشرق بصلة وثيقة؛ وهي الأساليب الفنية البيزنطية والروسية.

على أن اتصال بولندة بالشرق الأدنى لم يكن في البداية اتصالا شخصياً ومباشراً، وإنما كانت المدن الواقعة جنوب شرقي بولندة، ولا سيما كامينيس بودولسكي[٢]ولوفوف[٣] تحصل على تحف شرقية كثيرة من مستعمرات جمهورية جنوه على البحر الأسود ! وأعظم هدم المستعمرات شأناً ثغر كافا في شبه جزيرة القرم. وقد استولت عليه جنوه سنة ١٢٧٠ م، ثم أخذه الترك سنة ١٤٧٥، وضم إلى الروسيا سنة ١٧٧٠، حيث يعرف الآن باسم ثيودوسيا.

وفضلاً عن ذلك، فقد كان في مدن بولندة –وعلى الخصوص في

---

[٢] عندما بعثت بولندة في معاهدة فرساي ظلت هذه المدينة في أملاك الروسيا على مقربة من ملتقى الحدود الروسية والبولونية والرومانية.

[٣] لوفوف أو "المبرج" هي أكبر مدينة في جنوب شرقي بولندة. وقد أصبحت من نصيب الروسيا بعد الاتفاق الذي عقده الروس والألمان لتقسيم بولندة في الأيام الأخيرة.

لوفوف– مهاجرون من الأرمن واليونان، نزحوا إلى تلك البلاد منذ القرن الثالث عشر الميلادي؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب الاتصال بأوطانهم الأولى، فكانوا يستوردون منها البضائع والتحف الشرقية، كما كانوا يشيدون الكنائس والعمائر في مهجرهم، على الأساليب الفنية التي ألفوها في بلادهم، والمعروف أن هذه الأساليب الفنية كانت قد أصبحت ذات صلة وثيقة بالفنون الاسلامية منذ استولى المسلمون على أرمينيا، وامتد نفوذهم الفني إلى البلقان.

وخير دليل على ذلك ما يلاحظه مؤرخو الفنون في الزخارف المحفورة في الحجر بالكنيسة الأرمنية في مدينة لوفوف؛ وهي كنيسة ترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي، وفي زخارفها من الفروع النباتية (الأرابيسك) والمقرنصات ورسوم وريقات الشجر ذات الفصوص الثلاثة، ما يشهد بتأثير الطراز السلجوقي عليها.

والواقع أن المعماريين الأرمن ومواطنيهم ممن اشتغلوا بالنقش في الحجر، واستقروا جنوبي بولندة، نقلوا بعض الأساليب الإسلامية في العمارة وفي الزخرفة إلى الأقاليم المحيطة بهم، والتي تقع الآن في رومانيا أو جنوبي الروسيا، كما يظهر من العقود الإيرانية المستخدمة في بعض العمائر ومن الزخارف في الأعمدة وواجهات المباني.

وزاد اتصال بولندة بالشرق الأدنى في القرنين السادس عشر والتاسع عشر، بعد أن امتد نفوذ الأتراك العثمانيين في البلقان إلى حدود بولندة، وبعد أن صار ثغر كافا في قبضة يدهم منذ عام ١٤٧٥م، فمعظم نشاط

التجار من الأرمن والترك واليونان، وأصبحت بولندة من أهم الأسواق لتصريف البضائع والتحف التركية والايرانية التي كان التجار يجلبونها من الشرق الأدنى. وقد كان الأرمن الإيرانيون يقومون بالرحلات إلى وطنهم الأول لإنشاء العلاقات التجارية واختيار التحف، بل إن بعض ملوك بولندة كانوا يوفدون عملاءهم من أولئك التجار إلى قاشان أو أصفهان لشراء السجاجيد الثمينة والمنسوجات النفيسة والأسلحة الغالية، ومن ملوك بولندة الذين عنوا بالتحف الشرقية عناية خاصة اسطفان باتورى (١٥٧٥ – ١٥٨٧) وسجسمند الثالث (١٥٨٧ – ١٦٣٢) وأوغسط الثالث (١٧٣٣ – ١٧٦٤).

وقد ورد ذكر التحف الشرقية في كثير من الوثائق البولندية في القرنين السادس الشر والسابع عشر، وجاء في سجلات البضائع عند كبار التجار بيان ما كانوا يملكونه من السجاجيد الإيرانية الغالية، التي كان ينص علي أن بعضها من الحرير والخيوط الذهبية، وهو النوع الذي يطلق عليه علماء الآثار الإسلامية اسم "السجاجيد البولندية"، وأكبر الظن أنها من منتجات مصانع البلاط بمدينة أصفهان في القرن السادس عشر الميلادي، وقد غلبت عليها هذه التسمية لأنها كانت تنسب إلى بولندة حيناً من الزمن، ولكن الواقع أن زخارفها خليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية.

والمرجح الآن أن هذه السجاجيد ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التي تلائم الذوق العربي كانت تصنع في إيران لتهدى إلى الملوك والأمراء في الغرب، كما أن بعض السجاجيد النفيسة كانت

تنسج في ايران وتركيا وعليها أشعرة بعض الأسرات البولندية التي كانت توصي بصنعها. وكذلك ذكرت التحف الإسلامية في القوائم التي كانت تحصر فيها التركات، ومثال ذلك أن الأمير أوسترجسكي توفي سنة ١٦١٦، وكان من مخلفاته عدد وافر من الصناديق المملوءة بالسجاجيد النفيسة ذات الخيوط الذهبية.

وقد أشار مانكوفسكي(٤) إلى قضية بين تاجرين من الأرمن في مدينة لوفوف، كان موضع النزاع فيها أربعاً وعشرين سجادة إيرانية منسوجة بخيوط الذهب، وقد قدرتها المحكمة بخسة عشر ألفاً من الفلورينات البولندية، وهو مبلغ عظيم بالنسبة إلى ذلك العصر. والواقع أن لوفوف كانت مركزاً تجارياً كبيراً، وأن نشاطها الاقتصادي لم يقف عند المتاجرة في التحف الشرقية، بل عمل بعض رجال المال في منطقتها على نسج الأقمشة النفيسة على الطراز الشرقي، فاستقدموا في النصف الثاني من القرن السابع عشر عدداً وافراً من عمال النسج في الأراضي الواطئة وأنزلوهم مدينة برودي(٥) وجلبوا غيرهم من بلاد اليونان وتركيا، وأتيح لهذه المصانع المحلية أن تنتج من الديباج والسجاد وسائر المنسوجات الثمينة ما لا يسهل تمييزه من منتجات إيران وتركيا، فالسجاجيد المصنوعة في تلك المصانع لا تكاد تختلف عن السجاجيد الإيرانية إلا في مادتها، إذ أن أرضية الأولى منسوجة من صوف غنم طبيعي غير مصبوغ، وتعلب عليها الألوان

(٤) على هذا الأستاذ بدراسة أثر الفنو الشرقية في بولندة، كما كتب مؤلفاً عن فنون الأرمن في مدينة لوفوف، طبع في بولندة سنة ١٩٣٤.

(٥) مدينة صغيرة تقع شمال شرقي لوفوف.

الهادئة وتندر الألوان الحمراء الفاتحة، ولكنها لا تساوي السجاجيد الإيرانية الحقة في دقة الزخرفة ومتانة الصناعة ونضارة الألوان.

أما الميدان الذي أصاب فيه البولنديون توفيقاً عظيماً في تقليد الأساليب الفنية الإسلامية فهو نسج الأحزمة (الشيلان) الحريرية، التي لم يكن يستغني عنها نبيل من النبلاء، وقد نشطت هذه الصناعة نشاطاً عظيماً في القرن الثامن عشر، وأنتجت المصانع في المدن الجنوبية الشرقية في بولندة كميات كبيرة من تلك الأحزمة أو الشيلان، التي تشبه كثيراً أحزمة الشيوخ وشيلانهم في الشرق الإسلامي.

وفي مصر مجموعة وافرة من هذه الأحزمة البولندية، جمعها المغفور له الأمير كمال الدين حسين، وآلت بعد وفاته إلى دار الآثار العربية فعرضتها في فرعها الجديد بشارع الإنشا، مع سائر التحف التي خلفها الأمير. ولم يكن أثر الفن الإسلامي ظاهراً في أحزمة الفرسان والنبلاء أو "شيلانهم" فحسب، بل كانت ملابسهم الرسمية ذات زخارف إيرانية الأصل.

على أن الأحزمة "البولندية" كانت في بداية الأمر من أروج التحف التي كان التجار الأرمن يأتون بها من إيران وتركيا إلى بولندة، وزاد الإقبال عليها، فأنشأ أولئك التجار مصانع خاصة لنسجها في استانبول في النصف الأول من القرن الثامن عشر، ثم نقل بعضهم تلك المصانع إلى بولندة، كما أنشئت مصانع غيرها، ولم تلبث هذه الصناعة أن أصابت نجاحاً كبيراً في بعض المدن البولندية ولا سيما لوفوف وستانسلافوف وبرودي وكراكوفيا.

والملاحظ أن الأحزمة الحريرية المصنوعة في بولندة أصغر من الأحزمة

الإيرانية والتركية، وأن زخارفها أشرطة فيها رسوم نباتية ورسوم هندسية متتابعة، وينتهي طرفا الحزام البولندي بزخرفتين متشابهتين كانتا في معظم الأحيان من رسوم زهر القرنفل، وطبيعي أن الاصطلاحات الفنية التي استعملها البولنديون في هذا الميدان كانت من أصل تركي أو إيراني، كما يظهر من بعض المستندات —ولا سيما "الفواتير"— الموجودة في دور المحفوظات البولندية.

ومهما يكن من الأمر فقد أتقن البولنديون نسج الأحزمة الشرقية الطراز، حتى استغنوا عن كل ما كانوا يجلبونه من إيران وتركيا، وتخصصت بعض المصانع البولندية في إنتاج أنواع معينة من تلك الأحزمة، ولكن تأثير الفنون الغربية لم يلبث ن غلب على هذه الصناعة أيضاً، فحلت الزخارف الأوروبية محل الزخارف الإسلامية، وزال تأثير الفن الإسلامي على تلك الصناعة منذ بداية القرن التاسع عشر.

على أن تأثير الفن الإسلامي لم يقف عند صناعة السجاد والمنسوجات، بل إن صناع الجلود وصناع التحف المعدنية والحلي والأسلحة كانوا يقلدون المنتجات الإسلامية، ولا يزال ذلك ظاهراً حتى اليوم في التحف المحلية المصنوعة في مدينة لوفوف، وكثيراً ما نرى في تلك التحف أن العناصر الزخرفية الإسلامية موجودة مع قليل من الزخارف الغربية في توافق وانسجام تامين، ويرجع ذلك إلى أن صناع تلك التحف كانوا في البداية من الفنانين الأرمن أو اليونان الذين نزحوا إلى بولندة من البلاد الواقعة تحت النفوذ التركي أو الإيراني، ثم قام جيل من الفنانين البولنديين الوطنين فجمعوا بين الأساليب الفنية الشرقية والغربية.

والمعروف كذلك أن البولنديين نقلوا عن إيران زخارف الخيام، وذلك بعد أن أرسل الملك سجسمند الثالث سنة ١٦٠١ رسولاً أرمنياً من قبله إلى إيران ليشرف على صنع خيمة كبيرة له، ومنذ ذلك الحين حتى نهاية القرن الثامن عشر كانت معظم الخيام المستعملة في بولندة ذات زخارف إيرانية.

وصفوة القول أن منتجات الفنون الإسلامية كانت معروفة في بولندة ولا سيما في جنوبها الشرقي، وكانت تحتذي وينسج على منوالها، وذلك بفضل التجارة مع البلقان والشرق الأدنى، وبفضل الصناع والتجار من الأرمن واليونان واليهود، وقد بلغ تأثيرها في بولندة أشده بين منتصف القرن السابع عشر ومنتصف القرن الثامن عشر، على أن بعض الميادين الفن البولندي –كالتصوير والنحت– لم تتأثر بالأساليب الفنية الإسلامية، والسر في ذلك أنها كانت ذات طابع ديني، وكانت تتأثر بالفنون المسيحية الغربية، فضلاً عن أن الفن الإسلامي كانت له في التصوير والنحت مبادئ لم تكن لتوافق دولة مسيحية كبولندة.

القسم الثالث

مقالات متفرقة

الكاتب الجالس

كان المصريون القدماء يكثرون من صناعة التماثيل المنحوتة من شتى أنواع الصخور أو من الحجر الجيري أو من الخشب. وكانوا يضعونها في المقابر لتلجأ إليها الروح إذا بليت الجثة، فيمتع ذلك فناء الميت.

ولم يكن المثال الفرعوني يوازي زميله الإغريقي في الإعجاب بجمال الجسم الإنساني، والقدرة على تصويره مجسمًا وفي أوضاع متنوعة، مع العناية بأجزائه ودقة محاكاة الطبيعة في كل منها، ولكن الفنان المصري كان يميل أن يكون التمثال أقرب ما يمكن من الحقيقة ، وأن يكون بقدر الإمكان صورة له في تقاطيعه ومميزاته، على أنه كان يعني بالوجه أكثر من عنايته بسائر أجزاء الجسم.

وامتازت صناعة التماثيل في عصر الدولة الفرعونية القديمة (حول منتصف الأنف الثالث قبل الميلاد) بصدق تمثيل الطبيعة؛ وإن كنا نرى في أكثر منتجاتها شيئًا من الجمود؛ وتكرار هيئة الأشخاص، والأوضاع المصورة فيها، مما قد يبعث شيئًا من الملل في نفوس غير الخبيرين بمبادئ الفنون المصرية القديمة.

وقد حفظت لنا الاهرامات والمصاطب عددًا كبيرًا من أبدع التماثيل المصنوعة في ذلك العصر؛ ولكن الذي يعينا اليوم بوجه خاص هو تمثال الكاتب الجالس (أو المتربع). وهو محفوظ الآن في متحف اللوفر في

باريس، ويعد من أجمل التحف المصرية القديمة، فصار اسمه علمًا على القائمة المحفوظ فيها، وأصاب في غربي أوروبا، وفي أمريكا شهرة لا توازيها إلا شهرة رأس نفرتيتي في ألمانيا.

وهذه التحفة الفنية مصنوعة من الحجر الجيري الملون وارتفاعها ثلاثة وخمسون سنتمترًا، وقد عثر عليها ماريث باشا في سقارة بمقبرة من مقابر الأسرة الخامسة، وأكبر الظن أنها تمثل أميرًا من أمراء الأقاليم اسمه "كائي"، له تمثال آخر في متحف اللوفر، وقد عثر عليه في المقبرة نفسها، والظاهر أن بعض الأمراء وكبار الموظفين في الدولة المصرية القديمة كانوا يتخذون لقب "الكاتب" ويأمرون بأن تصنع لهم تماثيل تصورهم في هيأة كاتب يصغى لما يملى عليه. وقد كشف المنقبون عن الآثار عدة تماثيل من هذا النوع تختلف عن بعضها في وضع الساقين وفي شكل الوجه.

والتمثال المحفوظ في متحف اللوفر (انظر الصورة في الصفحة المقابلة) يصور الأمير "متربعًا" وفي يده اليمنى قلم وفي اليسرى طرف ملف من ورق البردي منشور في حجرة، وقد وفق المثال إلى أبعد حدود التوفيق في صدق تصوير الطبيعة، وإننا لنكاد نشعر أننا أمام الكاتب بلحمه ودمه، فاعتدال الجسم واتزانه، والبريق الذي ينبعث من العينين يعتبران عن انتظار الكاتب لما يمليه عليه سيده، ولعله الملك نفسه. ويزيد التمثال حياة ألوان أجزائه وأنه صورة شخصية لصاحبه، غاية في الدقة والاتقان، وتدل على أنه أقل ملاحة وأكبر في المنر من صاحب التمثال المتربع الذي كشفه بادي مرجان" في سقارة والمحفوظ الآن في المتحف المصري بالقاهرة.

وقد استخدم المثال مادة مختلفة لكل جزء من أجزاء العين حتى يصل إلى النظرات الحية التي تنبعث منها، فجعل بياضها من حجر الصوان الأبيض، والقريبة من حجر البنور الصخري، والانان من خشب الأبنوس. ووضع الكل في إطار من البرونز، ويلاحظ في هذا التمثال أن أصابع الكاتب طويلة جدًا، ولكنه يوازي في قوة التمييز أبدع ما خلفته لنا سائر الفنون.



تمثال الكاتب الجالس (المتحف المصري للآثار)

نفرتيتي

يفخر القسم المصري من متاحف الدولة في برلين بتمثال صغير لرأس الملكة نفرتيتي زوج الملك اخناتون، من ملوك الأسرة الثامنة عشرة المصرية القديمة .

وقد كشفت هذه التحفة الفنية النادرة سنة ١٩٠٦ على يد بعثة ألمانية كانت تنقب عن الآثار في مصر، ويبلغ ارتفاع هذا التمثال ٤٨ سنتمترًا، وهو من الحجر الجيري الملون، ولا يظن أنه أصل مقصود لذاته، بل يرجح أنه أنموذج يستعان به في صناعة تماثيل أخرى، وذلك لأن تماثيل الرأس أو التماثيل النصفية لم تكن أمرًا شائعًا في مصر القديمة. ومهما يكن من شيء فهو ينسب إلى مصنع مثال ذاع صيته في "تل العمارنة"، هو المثال "توتموزيس" الذي عاش في عصر اخناتون وزوجه نفرتيتي. وقد نال هذا التمثال شهرة واسعة حتى سار قبلة الزائرين في متحف برلين، وأصبح اسمه يجري على ألسنة المشتغلين بالفنون والآثار. ويرجع ذلك إلى أسباب مجتمعة أهمها ذلك الوقار والشعور بالعظمة الملكية، وتلك الجاذبية الفتانة والابتسامة النادرة الخفية، وهذا الهدوء والجلال، وما إلى ذلك من براعة الفن التي تجف بهذه التحفة الفنية وتتجلى منها؛ فتكسبها سموا على سائر الآثار الفنية التي ترجع إلى عصر اخناتون. ذلك فضلًا عن أن المثال قد أصاب أبعد حدود التوفيق في الأنف الدقيق والفم والأذنين، وفي التباين بين حجم التاج الضخم ودقة واستطالته، وفي حسن اختيار الألوان

الطبيعية الجميلة.

ولا يفوتنا أن تذكر ما كان لنفرتيتي من شأن خطير في التاريخ المصري، فإن زوجها أميتوفيس الرابع ثار على عبادة الإله آمون واتخذ لنفسه ولشعبه إلهًا جديدًا هو "أتون" أو قرص الشمس، وغير اسمه إلى "اخناتون"، وجعل نفسه رئيس هذا الدين الجديد وزعيم كهنته، واتخذ لنفسه عاصمة جديدة، مكانها اليوم "تل العمارنة" وكانت الملكة نفرتيتي تساعده في مهمته هذه، بل أنها كانت أكثر تحمسًا منه للدين الجديد، فقد دلت البحوث العلمية على أن اخناتون أراد في نهاية حكمه أن يرجع إلى عبادة آمون – ولعل ذلك كان تلبية لرغبة والدته الملكة "تي" – فأغضب هذا التحول نفرتيتي، فانفصلت عن زوجها ومكنت قصرًا في أقصى الشمال من "تل العمارنة" وسمته "قصر أتون". وكان لأخناتون ونفرتيتي بنات، تزوجت إحداهن "توت عنخ أتون"، ولما مات أخناتون وزوج ابنته الكبرى، نادت نفرتيتي وأنصارها بتوت عنخ أتون ملكًا على مصر، وظل الأخير نحو ثلاث سنين في تل العمارنة مخلصًا لديانة "أتون"، ثم قرر الرجوع إلى طيبة وإلى عبادة آمون، فظلت نفرتيتي وحدها في تل العمارنة، ولعلها الملكة المصرية التي كتبت إلى ملك الحيثين تطلب إليه أن يبعث إليها بأحد أبنائه ليكون زوجًا لها بعد أن مات زوجها الملك المصري. وأجابها ملك الحيثين إلى طلبها فأرسل إليها أحد أبنائه. ولكنه قتل على يد "حر محب" مؤسس الأسرة التاسعة عشرة.





رأس نفرتيتي في متحف برلين

الأسرات الحاكمة

منذ قيام الاسلام حتى القرن السابع عشر الميلادي

يعني الطلاب بدراسة التاريخ الاسلامي، وببذل الأساتذة جهوداً مشكورة في هذا السبيل، ولكنهم يلاحظون في الطلاب انصرافاً إلى العناية بمراحل التاريخ الإسلامي مرحلة مرحلة، غير عاملين على ربطها بعضها ببعض ليسهل عليهم الإفادة مما يتلقونه، والمقارنة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة، ومعرفة الروابط بينها، والأحداث الخطيرة الشأن في تاريخها. وقد سمعت من بعض الأساتذة الأجانب، ممن يشتغلون بتدريس الآثار الإسلامية شكوى من عجز الطلاب عن تصور حال العالم الإسلامي كله في أي عصر من العصور، فدفعني ذلك كله الى كتابة البيانات الاتية، جمعت فيها أخطر الأحداث السياسية شأناً في التاريخ الإسلامي، واستعرضت فيها الأقاليم الإسلامية في القرون المختلفة لبيان الأسرات التي كانت تحكمها، ثم ختمت الكلام على كل قرن بإشارة وجيزة إلى حالة الفنون فيه. وغاية ما أتمنى أن يكون في هذا البيان ما أرجوه من نفع للطلاب والقراء وأن يبعثهم على النظر فيما بلغه الاسلام من مجد وما له من شأن خطير في العالم:

القرن السابع الميلادي

أ – بعث النبي عليه السلام

وكانت الهجرة في سنة ٦٢٢

وبدأ حكم الخلفاء الراشدين في سنة ٦٣٢

ب – ثم فتح الشام في سنة ٦٣٨ وظل يحكمها ولاة من قبل الخلفاء حتى صارت مقر الحكم في عهد بني أمية ابتداء من سنة ٦٦١.

ج– وتم فتح إيران في سنة ٦٤٢ وبدأ يحكمها ولاة من قبل الخلفاء

د– وتم فتح مصر في سنة ٦٤١ وبدأ يحكمها ولاة من قبل الخلفاء

هـ– وفي النصف الثاني من القرن السابع بلغ جنود المسلمين حدود الهند بعد أن اجتاحوا افغانستان في سنة ٦٦١، و كذلك غزوا بلاد التركستان (ما وراء النهر) واستولوا على بخاري وسمرقند في سنة (٦٧٤ و٦٧٦) ولكنهم لم يستعمروها استعماراً منظماً إلا في أوائل القرن الثامن.

و– وتقدم العرب في شمال إفريقيا بعد اخضاعهم مصر ولكن مقاومة البربر كانت شديدة فلم يتم اخضاع افريقيا وتؤسس القيروان إلا في سنة ٦٧٠ ثم سقطت بعدها. قرطاجنة وبلغ العرب شواطئ المحيط الأطلس.

ز– أما في شمال الدولة الإسلامية فقد غزا المسلمون ارمينيا واستولوا عليها في آخر القرن السابع أو بداية القرن الثامن. كما أنهم استولوا على قبرص في سنة ٩٤٩ وحاصروا القسطنطينية عدة مرات منذ سنة ٦٧٠.

ح – وأهم الآثار التي تنسب إلى نهاية هذا القرن قبة الصخرة في بيت

المقدس وقصر المشتى في بادية الشام.

القرن الثامن

أ- سقطت الدولة الأموية في سنة ٧٥٠ وقامت على أنقاضها الدولة العباسية

ب- ما كانت الشام مقر الخلافة حتى قيام بني العباس الذين شدوا بغداد في سنة ٧٦٢ بسبب اخلاص الشام لبني أمية وبعد دمشق عن وسط الدولة الاسلامية وقربها من حدود بيزنطة، وازدهرت بغداد في نهاية هذا القرن على يد هارون الرشيد.

ج- مصر كان يحكمها ولاة من قبل الخلفاء الأمويين فالعباسيين

د- فتح العرب الاندلس سنة ٧١١ وظل يحكمها ولاة من قبل بني أمية حتى سنة ٧٥٦ حين أسس عبد الرحمن بن معاوية بن هشام الدولة الأموية في الاندلس مستقلاً عن الخلافة العباسية. وحدث أن توغل المسلمون في جنوب فرنسا وأخضعوا قسماً منها حتى صدهم شارل مارتل في واقعة بلاط الشهداء بين مدينتي تور وبواتيية سنة ٧٣٢

هـ- تبدأ الدولة الادريسية في مراكش سنة ٧٨٨ على أثر ثورة قام بها العلويون في المدينة وأخضعها العباسيون فقرة ادريس بن عبد الله (من نسل علي بن أبي طالب) إلى مصر فمراكش حيث أسس الدولة الادريسية، وأما بقية شمالي افريقية فلم يبق خاضعاً منه للخلافة إلا الاقليم الذي يعرف الآن باسم تونس. إذ أن أسرتين من الخوارج

ظهرتا أيضاً في شمالي افريقية هما بنو رستم و بنو مدرار.

و- ومن أهم الآثار الفنية في هذا القرن الجامع الأموي بدمشق وقصير عمراً في بادية الشام و يمتاز هذا القصر الأخير ما على جدرانه من صور جميلة يظهر فيها تأثير الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية.

القرن التاسع

أ- في بلاد العرب تحكم الدولة العباسية غير أن دخول العناصر الأجنبية من فرس و ترك ثم اتساع أطراف القيصرية الاسلامية جعل الخلفاء العباسيين يفقدون سلطانهم الفعلي ولا سيما على الولايات النائية.

ب- بلاد الأندلس تحكمها الدولة الأموية من عاصمتها قرطبة.

ج- مراكش تحكمها الدولة الادريسية وكذلك بحكم بنو رستم جنوبي غربي تونس، وفي سنة ٨٠٠ يتخلى هارون الرشيد عن حكم أفريقية (تونس) ويمنحها أسرة الأغالبة، تحكمها تحت سيادته الأسمية.

د- فتح المسلمون بزيرة صقلية.

هـ- مصر يحكمها ولاة من قبل الدولة العباسية حتى سنة ٨٦٨ حين يستقل بها أحمد بن طولون ويغزو الشام.

بدأ ظهور الأسرات المستقلة في بلاد العرب نفسها فقام بنو زياد في تهامة وجزء من بلاد اليمن سنة (٨١٩) وقامت أيضا عدة أسرات صغيرة أخرى.

و- في إيران قام بنو طاهر (٨٢٠ - ٨٧٢) وبنو الصفار (٨٦٧- ٩٠٣) ثم بنو سامان (٨٧٤ - ٩٩٩)

ز- وأهم ما امتاز به القرن التاسع من الوجهة الفنية تأسيس المعتصم مدينة سامرا التي ظلت عاصمة الدولة الاسلامية من سنة ٨٣٨ إلى سنة ٨٨٣ كما ازدهرت فيه صناعة الخزف في البريق المعدني وصناعة تزيين الجدران بالزخارف الخصية ومن أهم آثاره جامع ابن طولون بالقاهرة وأطلال مدينة سامرا في العراق بما فيها من زخارف جصية وصور

القرن العاشر

أ - بلاد الاندلس محكمها الدولة الاموية في قرطبة و يتخذ عبد الرحمن الثالث لنفسه لقب خليفة سنة ٩٢٩

ب - في مراكش تحكم الدولة الادريسية حتى سنة ٩٨٥

ج - في شمالي أفريقية يسقط بنو الاغلب سنة (٩٠٩) و بنو رستم سنة (٩٠٨) وذلك بسبب قيام الدولة الفاطمية.

د - في مصر تسقط الدولة الطولونية سنة ٩٠٥ ويحكم مصر ولاة من قبل الخلافة حتى تقوم الدولة الاخشيدية سنة ٩٣٥ وتسقط سنة ٩٦٩ حين يفتح الفاطميون مصر.

أما الفاطميون فقد قاموا في شمالي افريقيا وهزموا الأغالبة سنة ٩٠٩ وبسطوا سلطاتهم على مصر وشمالي افريقية الأمراكش - ثم استولوا على

الشام . على أن نقلهم مقر الحكم إلى القاهرة أفقدهم أجزاء إمبراطوريتهم في شمالي أفريقية بسبب ضعف مراقبتهم لها فقامت عليه أنقاضها دول صغيرة مستقلة أو شبه مستقلة قضى عليها المرابطون في منتصف القرن الحادي عشر كما قضوا على الأسرات الصغيرة التي قامت على أنقاض الدولة الإدريسية بتا سقوطها سنة ٩٨٥.

في إيران تسقط الدولة الصفارية في سنة ٩٠٣ وتظل الدولة السلمانية تحكم حتى آخر القرن (٩٩٩) و نظم دولة الايلخان وكذلك دولة بني بويه في العراق وجنوبي بلاد الفرس ويزول كل نفوذ فعلي للخلفاء العباسيين حين يستولي بنو بويه على الأملاك الباقية لهم و يفلحون في احتلال بغداد سنة ٩٤٥ ويظل خلفاء العباسيين بعد ذلك لا مظهر لهم إلا بلاطهم الخاص حتى يقضي عليهم المغول سنة ١٢٥٨.

و- ونشأت في افغانستان الدولة الغزنوية المستقلة سنة ٩٦٣. وكانت الدولة الصفارية أول الدول الاسلامية التي استمرت أفغانستان استعماراً منظماً وخلفها في كابل حكام من قبل الدولة السامانية ثم أفلح البنكين أحد قواد السامانيين في إنشاء الدولة الغزنوية.

ز- قامت في الموصل وحلب الدولة الحمدانية (٩٢٩ - ١٠٠٣).

ح- أما من الناحية الفنية فان أجل ما امتاز به القرن العاشر تشييد الفاطميين مدينة القاهرة في مصر وازدهار الفنون الزخرفية ازدهاراً ينجلي في أكثر منتجاتهم الفنية من خزف ومنسوجات وتحف معدنية وخشبية وزجاجية مما يشهد بعظم الثروة التي جمعها المصريون في ذلك

النصر والتي وصفها الرحالة الإيراني ناصر خسرو وصفاً مسهباً.

القرن الحادي عشر

أ- في الاندلس تسقط الدولة الاموية سنة ١٠٣١ وتقوم الدويلات الصغيرة المعروفة باسم ملوك الطوائف وأهمهم بنو عباد في اشبيلية (١٠٢٣- ١٠٩١) الذين يستغيثون بالمرابطين لمعاونتهم في حروبهم مع المسيحيين ويلبي المرابطون النداء مرتين ولكنهم في المرة الثانية (سنة ١٠٩٠) يضمون الاندلس الاسلامية إلى املاكهم.

ب- في شمالي افريقية كان التنافس بين الدويلات الصغيرة وكان نجاح بيزا والبندقية في استرجاع قورسقة وسردينية من العرب سبباً في ضعف النفوذ الاسلامي حتى قامت دولة المرابطين بين البربر سنة ١٠٥٦ واعترفت بسلطان اسمي ديني للخلافة العباسية.

ج- في مصر والشام كان الحكم للفاطميين. وقد افلح الصليبيون في الاستيلاء على بيت المقدس سنة ١٠٩٩.

د- في بلاد إيران وتركستان تحكم دولة الايلخان كما يحكم بنو بويه (وهم من الشيعة) في العراق وجنوبي إيران حتى سنة ١٠٥٠

هـ- وظهر السلاجقة في سنة ١٠٣٧ وقد استطاعوا توحيد العالم الاسلامي من حدود افغانستان الغربية إلى البحر الأبيض المتوسط وإليهم يرجع الفضل في فشل الصليبيين.

و- أما في افغانستان فكانت تحكم الدولة الغزنوية التي مد سلطانها على

إقليم البنجاب في الهند.

ز- وقد تقدمت في القرن الحادي عشر صناعات الخزف والنسيج والنحاس المنزل بالفضة ويرجع الفضل في ذلك الى السلاجقة والفاطميين.

القرن الثاني عشر

أ- في الأندلس ينتهي حكم المرابطين و بدأ حكم الموحدين سنة ١١٤٥.

ب- في شمالي إفريقية تظهر دولة الموحدين وتقضي على سلطان المرابطين سنة ١١٤٦.

ج- في مصر تسقط الدولة الفاطمية سنة ١١٧١ ويبدأ حكم الدولة الأيوبية التي أنشأها صلاح الدين حين كان في خدمة نور الدين محمود بن زنكي الذي كان قد أعلن نفسه سلطاناً على جزء كبير من سورية.

د- أما في الشام فقد كان الخلاف بين المسلمين والصليبيين على أشده وأتيح لصلاح الدين في الجزء الأخير من هذا القرن أن يبسط سلطانه على قسم كبير من الشام وأن يسترد بيت المقدس سنة ١١٨٧.

هـ- وكان النفوذ في غربي أسيا للسلاجقة ثم انقسمت دولتهم إلى فروع عديدة فقامت على أنقاضها دويلات كونها ضباط السلاجقة المسمون الاتابكة ولكن دولة السلاجقة ظلت في الجزء الغربي حتى أول القرن الرابع عشر.

و- ظهر الأتابكة فكان منهم أسرة زنكي في الجزيرة وسورية وكان منهم

اتابكة الموصل.

ز- أما في افغانستان فقد سقطت الدولة الغزنوية سنة ١١٨٦.

ح- ويرجع إلى هذا القرن بدء ازدهار صناعة التصوير في المخطوطات بالعراق وإيران كما أينع الفن المغربي الاسباني على يد الموحدين في الأندلس ونبغ الايرانيون في إنتاج ضروب شتى من الخزف الفني الجميل.

القرن الثالث عشر

أ- في الأندلس يضمحل نفوذ الموحدين حتى تسقط دولتهم ويطردون من شبه الجزيرة سنة ١٢٣٥- وتسقط الدويلات الإسلامية الصغيرة واحدة بعد الأخرى اللهم إلا دولة بني نصر في غرناطة الذين تقوم أسرتهم في سنة ١٢٣٢ وتبقي حتى نهاية القرن الخامس عشر.

ب- في شمال افريقية تسقط دولة الموحدين وتقوم على أنقاضها دولة بني حفص في تونس (١٢٢٨ - ١٥٣٤) ودولة بني زيان في الجزائر (١٢٣٥ - ١٣٩٣) ودولة بني مرين في مراكش (١١٩٥-١٤٧٠).

ج- في مصر وسورية سقطت الدولة الأيوبية وقامت دولة المماليك البحرية سنة ١٢٥٠ بعد أن هزم الصليبيون في نفس السنة على أيدي السلطان الأيوبي طوران شاه في واقعة المنصورة حيث أسر لويس التاسع ملك الصليبيين وسجن في دار ابن لقمان التي لا يزال قائمة في المنصورة إلى الآن، ثم فدى نفسه وجنده بعشرة آلاف ألف فرنك. وقد نجح بيبرس البندقداري في صد التتار عن مصر بعد أن هزمهم في واقعة عين

الجالوت بفلسطين سنة ١٢٥٩.

د- أما اليمن فقد كان الأيوبيون قد غزوها سنة ١١٧٣ وسارت لهم السيطرة عليها حتى سنة ١٢٢٩ حين خلفهم في حكمها أسرة الرسوليين (١٢٢٩ - ١٤٥٤).

هـ- في آسيا الصغرى يحكم السلاجقة الروم.

و- وفي سورية والجزيرة تحكم أسرة الاتابك عماد الدين زنكي حتى سنة ١٢٥٠؛ وفي ديار بكر تحكم الاسرة الارتقية (١١٠١ - ١٣١٢).

ز- ويبدأ سلطان المغول في إيران من سنة ١٢٠٦. وتسقط بغداد على يد هولاكو سنة ١٢٥٨.

ح- وفي الهند يبدأ نفوذ سلاطين دلهي سنة ١٢٠٦.

ط- ومن المميزات الفنية في هذا القرن نشأة الطراز المغربي الاندلسي الذي ينسب في بعض الأحيان إلى قصر الحمراء والذي يمتاز بوفرة زخارفه كما يتجلى في هذا القصر. وأتقن المصريون صناعة الحفر الدقيق في الخشب وصناعة التحف المعدنية المنزلة بالفضة والذهب على النحو الذي ازدهر على يد السلاجقة في بلاد الجزيرة ولا سيما الموصل. وظهرت في نهاية هذا القرن صناعة الزجاج المموه بالمينا في سورية ومصر ومن أبدع منتجاتها مشكاوات المساجد التي تفخر دار الآثار العربية بحيازة عدد كبير منها.

القرن الرابع عشر

أ- في الاندلس كان بنو نصر يحكمون بغرناطة.

ب- كان شمالي افريقيا مقسماً بين دولة بني حفص ودولة بني زيان ودولة بني مرين.

ج- كانت دولة المماليك البحرية تحكم مصر وسورية حتى سنة ١٣٩٠ وظهرت دولة المماليك البرجية أو الشراكسة سنة ١٣٨٢.

د- سقطت الدولة الأرتقية في ديار بكر سنة ١٣١٢.

هـ- قامت في آسيا الصغرى سنة ١٣٩٩ وفي بداية القرن الرابع عشر دولة آل عثمان وعبر هؤلاء الأتراك الدردنيل سنة ١٣٥٨ وبدأوا فتح الاقاليم البيزنطية في أوربا حتى خضع لهم في القرن الرابع عشر جزء كبير من شبه جزيرة البلقان.

و- كان الغول يحكمون في إيران.

ز- بدأ حكم التيموريين في بلاد ما وراء النهر وامتد إلى إيران وخضع لهم جزء من الهند في نهاية القرن.

ح- ازدهرت المهارة والفنون الفرعية على يد المماليك في مصر كما أينع فن تصوير المخطوطات برعاية التيموريين في هراة وشيراز وتقدمت في إيران صناعة بلاطات القاشاني والفسيفساء من الخزف.

القرن الخامس عشر

أ- كان بنو نصر يكون في غرناطة حتى سقطت في يد المسيحيين وانتهى سلطان المسلمين في اسبانيا سنة ١٤٩٢ وهي نفس السنة التي كشفت فيها أميركا.

ب- كان بنو حفص يحكمون في تونس وبنو مرين في مراكش والجزائر.

ج- كانت دولة المماليك البرجية تحكم في مصر وسورية.

د- اتسعت فتوحات الدولة العثمانية في آسيا الصغرى والبلقان وأفلح العثمانيون في الاستيلاء على القسطنطينية سنة ١٤٥٣ فزال أثر الدولة البيزنطية وأصبح البلقان كله من أملاك الترك.

هـ- حكم المغول في إيران ثم خلفهم الدولة التيمورية.

و- قامت في بعض أجزاء الهند أسرات إسلامية محلية.

ز- ظل حكم التيموريين في بلاد ما وراء النهر بعد أن غزا تيمور الأقاليم المختلفة في الشرق الأدنى وأخضع سورية واستولى على دمشق سنة ١٤٠١.

ح- بلغ فن التصوير أوج عظمته في نهاية هذا القرن على يد بهزاد في إيران كما تقدمت صناعة الخزف في مصر وإيران وأتقن المصريون صناعة الزجاج المموه بالمينا وانتقل إلى البندقية فنانون من المسلمين فتقل عنهم الفنانون البنادقة كثيراً من الأساليب الفنية في زخرفة التحف المعدنية والزجاجية وفي صناعة الجليد

القرن السادس عشر

أ- انتهي حكم المماليك في مصر وسورية سنة ١٥١٧ وأصبحت البلاد ولاية عثمانية.

ب- أخضع العثمانيون الجزائر وتونس وطرابلس بعد أن كان السلطان في أغلب انحائها للقراصنة.

ج- كان شمالي الجزيرة وما يجاوره من الولايات الواقعة في إيران وآسيا الصغرى خاضعاً لأسرات صغيرة من خلفاء السلاجقة.

د- اتسعت فتوحات الدولة العثمانية فهزم السلطان سليم الفرس وضم كردستان وديار بكر لدولته وكذلك استولى على سورية ومصر وبلاد العرب من المماليك ووصل سليمان القانوني إلى فينا.

هـ- قامت الأسرة الصفوية في إيران سنة ١٥٠٢.

و- سقطت الأسرة التيمورية في بلاد ما وراء النهر سنة ١٥٠٠.

ز- بدأت امبراطورية المغول في الهند سنة ١٥٢٦.

ح- ازدهرت الفنون عامة والتصوير خاصة على يد الصفويين في إيران (الشاه عباس الاكبر (١٥٨١ - ١٦٢١) وقد عمل في بلاطهم بهزاد في بداية القرن (حين نبغ في ايطاليا ليوناردو دافنشي وميشيل انجلو ورفائيل) وبلغت صناعة السجاد أوج عظمتها كما أينع الطراز العثماني في الفن الاسلامي وذاع صيت العثمانيين بما كانوا ينتجونه من منسوجات حريرية وسجاد ومن خزف في أسنيك وكوتاهية وغيرها

وبما شيده المهندس سنان من مساجد غاية في العظمة والجمال – كما ازدهر الطراز الهندي في الفن الإسلامي على يد قياصرة المغول في الهند و ذاع صيت العمائر الهندية وما كان ينتجه الفنانون الهنود من سجاد وصور وأسلحة.

القرن السابع عشر

أ- كانت مصر وسورية وشمالي افريقية وآسيا الصغرى تابعة للدولة العثمانية.

ب- كانت الدولة الصفوية تحكم في إيران وجزء من العراق.

ج- امراء خبوه وبخاري يحكمون في تركستان العربية.

د- كان قياصرة المغول يحكمون في الهند و بلغ سلطانهم أوج عظمته على يد أورنجزيب (١٦٥٩ – ١٧٠٧).

هـ- بدأت الفنون الاسلامية في الضعف والتدهور متأثرة بالأساليب الغربية التي تسربت إليها في القسطنطينية وفي إيران والهند ومن أجمل العمائر الاسلامية في هذا القرن تاج محل بمدينة أجرا في الهند.

في تاريخ العرب

على هامش كتاب **History of the Arabs**

للدكتور فيليب حتى الاستاذ بجامعة برنستون

كتب المستشرقون وكتب المسلمون أنفسهم المؤلفات الكثيرة عن تاريخ العرب والمسلمين عامة، وتضاربت الآراء في قيمة هذه المؤلفات، ولكن الكتاب الذي ظهر حديثاً للأستاذ الدكتور فيليب حتى يختلف عن كل ما كتب في هذا الموضوع، ويختلف عنه في المادة والأسلوب وطريقة البحث. ولسنا نقصد أن نعرض أو أن نشير إلى الابحاث والكتب التي ألفت في شتى موضوعات التاريخ الاسلامي وفروعه، فإن مثل هذه الكتب، بطبيعة حجمها وكون كل منها موقوفاً على دراسة ناحية أو مشكلة من مشكلات التاريخ الاسلامي، تكون أوفي غرضاً وأوسع مادة وأدق منهجاً، ولكننا نريد الكتب التي عقدت فصولها للكلام عن التاريخ كله أو جله في تركيز وايجاز لا يمكن بدونهما أن يلم المؤلف بتاريخ المسلمين أو العرب في مجلد واحد من القطع المتوسط.

ولم تكن هذه الكتب الأخيرة كثيرة في شتى اللغات فليس بالإنجليزية إلا كتاب موير والسيد أمير علي. وبعض كتب أخرى مختصرة جداً. وليس في الفرنسية إلا كتاب هوار. فضلاً عن بضعة مؤلفات موجزة لا تفي الموضوع حقه. أما الالمانية فقد كانت أغنى من اللغتين السابقتين بل كانت في التاريخ العلمي الصحيح أغنى من اللغة العربية نفسها. فمؤلفات فون

كريمر. وفيل وبيكر لا تزال مراجع ثمينة في التاريخ الاسلامي عامة وليس في اللغة العربية كتاب واحد يضم بين دفتيه تاريخ العرب أو المسلمين على نحو علمي صحيح.

وهكذا يرى القراء أن كتاب الدكتور حتي سد ثغرة في عالم التأليف. على أن المؤلف يبدأ مقدمته بأن كتابه "محاولة متواضعة لحكاية سيرة العرب والشعوب التي تكلمت العربية منذ العصور الأولى حتى الفتوح العثمانية في بداية القرن السادس عشر" ولكن الحق أنه عمل جليل يشهد بعلم وافر وإطلاع واسع ومثابرة مضنية، ولا غرو فالمؤلف يعترف في المقدمة بإن هذا الكتاب ثمرة عمل دام سنوات طويلة قضاها في الدرس والتدريس بجامعة كولومبيا والجامعة الأميركية في بيروت وجامعة برنستون بأميركا.

وينص الدكتور حتي في المقدمة على أن الكتاب أعد ليفي بحاجة الطالب وبحاجة القارئ المثقف من غير الاختصاصين. والواقع أن هذا الكتاب رفيق طيب لأساتذة التاريخ الاسلامي وإن كنا لا نذهب إلى حسبانه مصدراً جامعاً شاملاً يمكن الاعتماد عليه إلى حد كبير. وسنبين علة ذلك في المآخذ القليلة التي ستعرض لها في آخر هذا المقال.



ولعل خير وسيلة لتبين ما لكتاب الدكتور حتي من شأن خطير أن نستعرض أقسامه وفصوله.

قسم المؤلف كتابه خمسة أقسام، عقد الأول للكلام عن العصر الجاهلي، والثاني عن قيام الإسلام وعصر الخلفاء الراشدين، والثالث عن القيصريتين الأموية والعباسية، والرابع عن العرب في إسبانيا وصقلية، والخامس عن آخر الدول الإسلامية في العصور الوسطى وعن الحروب الصليبية.

أما القسم الأول فقد بدأه المؤلف بالتحدث عما لتاريخ العرب من شأن خطير، على الرغم من أن المعروف عن بلاد العرب لا يتناسب وكون المسلمين يبلغ عددهم الآن نحو سبع سكان العالم أو سدسه، ولا يتفق مع عظمة المسلمين، الذين لم تكن لهم قيصرية مترامية الأطراف فحسب، بل ورثوا المدنيات التي قامت على ضفاف الدجلة والفرات والنيل، واقتبسوا من العالم الإغريقي الروماني القديم، وكانت لهم ثقافة عظيمة أثرت في أوربا في العصور الوسطى فبعثت النهضة فيها. وكان التراث الذي خلفه العرب والناطقون بالضاد أكبر من تراث أي شعب آخر.

أن تاريخ الاسلام السياسي للأستاذ الدكتور حسن إبراهيم حسن لم يظهر منه إلا محاضرات الأستاذ عبد الحميد العبادي في كلية الآداب لم تطبع بعد. بينما كتاب «العالم ما كحالة موجز ومقتضب، وثمة مؤلفات أخرى لم تتبع في تأليفها طريقة البحث العلمي الصحيح.

ثم تكلم الدكتور عن الاستكشافات الحديثة في بلاد العرب، وعن الشعوب السامية عامة ومهدها في شبه الجزيرة. وعقد بعد ذلك فصلاً عن بلاد العرب: طبيعتها ومناخها ونباتها وحيوانها، ثم وصف الحياة البدوية، فتكلم عن الغزو والحماسة والمروءة والعصبية والقبيلة وشيخها. على أن أبدع فصول القسم الأول من كتاب الدكتور حتي إنما في الرابع والخامس والسادس، فقد لخص الدكتور في الفصل الرابع العلاقات الدولية بين العرب وجيرانهم في العصور القديمة: علاقتهم بالمصريين القدماء وبالسوريين والبابليين والاشوريين والفرس واليهود والعالم الأوروبي القديم. وكان قوام هذه العلاقة تجارة البخور واللبان والتوابل ومناجم الذهب والنحاس. أما الفصل الخامس فقد شرح فيه المؤلف أحوال الدول القديمة التي قامت في بلاد العرب الجنوبية: المعينية والسبائية والحميرية وتكلم في هذا الصدد عن تجارة بلاد العرب الجنوبية وعن النقوش السبائية الحميرية ومكتشفيها نيبهر وهالفي وجلازر ، وعن مأرب وعن العرب الذين هاجروا من حضرموت واليمن إلى شرق افريقية، حيث أسسوا دولة الحبش، السامية الأصل والتي أتيح لها أن تمد سلطانها إلى بلاد العرب الجنوبية في القرن السادس الميلادي، حتى هب لطردهم منها سيف بن ذي يزن بطل السيرة الشعبية المشهورة، وعاونه الفرس ولكنهم اتخذوا ذلك سلماً لحكم اليمن، وظل

نفودهم قائماً فيها حتى اعتنق الإسلام بأذان خامس ولاتهم فيها، فأصبحت اليمن جزءاً من الدول الإسلامية وأصبح شمال بلاد العرب أخطر شأناً من جنوبها.

وعقد المؤلف الفصل السادس للكلام عن الولايات التي قامت في شمال شبه الجزيرة قبل الإسلام فكتب عن النبط الذين نزحوا في القرن السادس قبل الميلاد من شمالي إقليم شرقي الأردن إلى جنوبيه واتخذوا مدينة البتراء عاصمة لهم فغدت من أعظم المدن في الطريق التجاري بين سبأ وسواحل البحر الابيض المتوسط. وكان النبط يتكلمون اللغة العربية ويستخدمون في كتابها الحروف الآرامية كما كانت اللغة الآرامية لغة العلم عندهم. ثم تطورت الكتابة النبطية في القرن الثالث الميلادي إلى الحروف العربية النسخية التي عم استخدامها في العالم الإسلامي، اللهم إلا في العصور الأولى حين استخدم الخط الكوفي في كتابة المصاحف وفي كتابة بعض المستندات الرسمية الخطيرة وفي العملة وعلى العمائر والمساجد.

وقد شرح المؤلف في هذا الفصل كيف تطورت الرموز الهيروغليفية على يد سكان شبه جزيرة سينا حتى وصلت الى الحروف الأبجدية الخالصة، التي كان الفينيقيون أول من عرفها. ثم تحدث عن مدينة البتراء عاصمة النبط المحفورة في الصخر والتي بلغت أوج عظمتها تحت رعاية الرومان في القرن الأول من الميلاد، وعن مدينة تدمر التي كانت من أغنى مدن الشرق الأدنى في القرن الثاني والثالث بعد الميلاد والتي بهر العرب بآثارها حتى زعموا أنها من بناء الجن لسيدنا سليمان، وعن بني غسان الذين كانوا يقطنون جنوب شرقي دمشق عند آخر الطريق التجاري بين مأرب والشام

والذين اعتنقوا المسيحية وتعلموا الآرامية لغة السوريين بدون أن تنقطع صلتهم باللغة العربية ثم أسسوا إمارة حليفة لبيزنطة تشملهم رعايتها نظير قيامهم بحماية حدود ممتلكاتها في الشام وصد القبائل العربية عنها، كما أسس اللخميون في الحيرة إمارة اتخذها الفرس حليفة لهم تحمي حدود العراق من غارات البدو.



وختم الدكتور حتي القسم الأول من كتابه بفصل ممتع عن بلاد الحجاز قبيل الاسلام، شرح فيه أيام العرب وحروبهم ولغتهم وأدبهم وشعرهم من سجع وقصائد ومعلقات وأحوالهم الاجتماعية وديانتهم وما يتصل بها من اعتقادهم في الجن ومن حجهم إلى الكعبة كما تحدث عن أشهر مدنهم في ذلك العصر: مكة ويثرب والطائف، وعما كان لبلاد العرب الجنوبية والحبشة وإيران من تأثير في بعض نواحي الحياة في الحجاز فضلاً عن أثر اليهود والنصارى في تهيئة النفوس للدين الجديد.

وفي اعتقادنا أن القسم الأول من كتاب الدكتور حتي أنفس ما في كتابه. ولعل السر في ذلك أن سائر الكتب التي عرضت لتاريخ العرب

والمسلمين لم تصل إلى تلخيص أهم ما انتجته الابحاث والحفائر والدراسات العلمية من بيانات عن حال العرب قبل الاسلام، وإنما عنيت بأخبار العرب في العصر الإسلامي، ومصادرها كما نعرف كثيرة إلى حد كبير. وإن صح أن جورجي زيدان جمع في كتابه عن بلاد العرب قبل الإسلام شتات ما تناثر من الأخبار في هذا الموضوع ولخص كثيراً مما جاء في الكتب التي ألفت باللغات الأوربية عن العرب في الجاهلية فإن تاريخ تأليف هذا الكتاب (١٩٠٨) سابق على كثير من الأبحاث والمكتشفات التي أماطت اللثام عن بعض معميات هذه الحقبة من تاريخ العرب.

أما القسم الثاني من كتاب الدكتور حتي، فقد تحدث فيه عن قيام الإسلام: عن سيرة مُحَمَّد رسول الله وعن طبيعة الدين الاسلامي وعن عصر الخلفاء الراشدين وعن الفتوحات العربية وإدارة الأقاليم المفتوحة وعن النزاع بين علي ومعاوية، كل ذلك في دقة علمية تستحق الثناء والإعجاب وأسلوب جذاب ممتع وبعد عن التعصب الذي يشوب كتابات كثيرين من المؤرخين المستشرقين والمسلمين القدماء وقد أسدى المؤلف بذلك خدمة جليلة إلى الذين يودون الوقوف على الآراء العلمية الصحيحة في هذا الميدان بدون قراءة الكتب المطولة في شتى نواحيه.

وقد عقد المؤلف القسم الثالث من كتابه للحديث عن الدولة الأموية: عن قيامها، وعن علاقاتها العدائية بالبيزنطيين، وعن اتساع ملكها، وعن الحياة السياسية والادارية والاجتماعية والعقلية والفنية في عصرها، ثم عن الدولة العباسية، والنهضة العقلية التي حملت لواءها، وعن نظم الحكومة وطبقات المجتمع والتقدم العلمي في عصرها، حتى أنه عقد

فصلاً للحديث عن مراحل التعليم وعن المكتبات والورق والوراقين، كما عقد فصلاً آخر للكلام عن الفنون فتحدث عن العمارة وأشار إلى تشييد سامرا وما كان فيها من زخارف جصية ونقوش ونوه بمنتجات الفنون الفرعية المختلفة كالمنسوجات والخزف والزجاج والمخطوطات المصورة. وهذا تجديد في تأليف الكتب التاريخية حبذا الحال لو عني به المؤلفون حق العناية.

ومن أبدع فصول هذا القسم فصل الفرق الدينية في الاسلام وقد لخص المؤلف فيه تلخيصاً طيباً مبادئ كل فرقة وما ألم باتباعها من الأحداث السياسية. وكان طبيعياً أن يختم المؤلف حديثه عن الدولة العباسية ما جلبه ترامي أطرافها وضعف خلفائها ونمو سلطان الجند الترك فيها من اضمحلالها، واستقلال أجزائها النائية عنها، وقيام دويلات صغيرة على أنقاضها كبني ادريس في المغرب الأقصى، وبني الأغلب في افريقية (تونس)، والطولونيين والإخشيديين في مصر والحمدانين في الجزيرة، والطاهريين والصفارين والسامانيين والغزنويين وبني بوبه والسلاجقة في إيران وغربي اسيا.

وشرح المؤلف في نهاية هذا القسم كيف سقط بنيان الدولة العباسية وتهدمت عاصمتها سنة ١٢٥٨ على يد جموع المغول بقيادة هولاكو حفيد جنكيز خان.

وأوجز الدكتور حتي في القسم الرابع من كتابه الكلام عن تاريخ العرب في اسبانيا وفي جزيرة صقلية فبدأ بفتح الأندلس وتطرق الى عبور

العرب جبال البرانس وتوغلهم في جنوب فرنسا تحت لواء عبد الرحمن بن عبد الله الغافقي، حتى هزمهم الفرنج بقيادة شارل مارتل في واقعة بلاط الشهداء سنة ٧٢٢ بين تور ويواتيه.

ثم كان سقوط الدولة الأموية في الشرق، وفرار عبد الرحمن بن معاوية بن هشام إلى المغرب في الاندلس، حيث أفلح في الاستيلاء على السلطان وتأسيس إمارة أموية غربية فيها، وازدهرت هذه الإمارة في عصر عبد الرحمن الناصر، الذي اتخذ لنفسه لقب الخلافة سنة ٩٢٩. وكان حكمه العصر الذهبي في تاريخ المسلمين بالأندلس، فاسترد ما كان المسلمون قد خسروه من املاكهم في شبه الجزيرة، ووطد دعائم حكمه فيها وشيد مدينة الزهراء، ووقف حجر عثرة في سبيل تقدم حركة الـ **Recouqaista** أو استعادة المسيحيين سلطانهم في شبه جزيرة أيبريا.

وعقد المؤلف فصلاً خاصاً للكلام عن النظم السياسية والاقتصادية وعن المؤسسات العلمية الاسلامية التي ازدهرت في الأندلس وجعلت قرطبة اكثر مدن أوروبا علماً وثقافة، وأحد المراكز الثلاثة للعلم والعرفان في ذلك العصر، ولا غرو فإنها كانت لا تقل بهاء عن زميلتيها: القسطنطينية وبغداد، وكانت تفخر بأميال من الطرقات المرصوفة والمضاءة، "بينمالم يكن في طرقات لندن مصباح واحد بعد هذا التاريخ بسبع مائة سنة »، وكانت الحمامات امرة مألوفة في قرطبة إذ ذاك "بينما كانت جامعة أكسفورد تنظر إلى الاستحمام كمادة وثنية" وشرح المؤلف النظم الحكومية وأساليب الزراعة والتجارة في الدولة الاموية بالأندلس، ووصف ابهة الخليفة والازدهار العلمي في عهده ثم تكلم عن دكتاتورية

المنصور بن أبي عامر في عصر الخليفة هشام الثاني (٩٧٦ – ١٠٠٩)، قبل أن ينتقل إلى سقوط الدولة الأموية، وقيام ملوك الطوائف، وتاريخ الولايات التي بقيت في يد العرب بعد ذلك، والعمائر التي شيدت فيها حتى تقلص سلطان المسلمين، وسقطت غرناطة سنة ١٤٩٢.

ومن أبدع فصول هذا القسم ما تحدث فيه المؤلف عن تراث المسلمين في اسبانيا وما خلفوه للغرب، فتكلم عن لغتهم وأدبهم وشعرهم وما استحدثوه من أوزان ومعان، ثم عن اساليب التعليم عندهم ومجموعات الكتب التي كانت تزدحم بها حوانيت وراقيهم، وعمن نبغ بينهم من المؤرخين وكتاب التراجم. كابن القوطية وابن حبان وابن الفرضي وابن بشكوال وسعيد ابن احمد الطليطلي ولسان الدين بن الخطيب وعبد الرحمن بن خلدون، ثم الجغرافيين والرحالين كالبكري والادريسي وابن جبير وابي حامد مُحَمَّد المازني الذي زار روسيا سنة ١١٣٦.

وكتب المؤلف عن الفلك والرياضيات والطب وعلم النبات والفلسفة في الاندلس وعما كان للمسلمين من تأثير في تقدم هذه العلوم على يد الأوربيين بعد هذا التاريخ، واستن المؤلف سنة حميدة فعقد فصلاً خاصاً للكلام عن الفن والعمارة الاسلامية في الأندلس وما كان لها من تأثير في أوروبا[٦].

وختم الدكتور حتي هذا القسم من كتابه بفصل عن جزيرة صقلية: فتح العرب إياها على يد بني الأغلب في منتصف القرن التاسع الميلادي،

---

[٦] راجع كتاب تراث الاسلام **The Legacy of Islam** الذي نقلته إلى العربية لجنة الجامعيين لنشر العلم.

ثم اتخاذها مركزاً لغارات كان المسلمون يشنونها بين حين وأخرى على الشواطئ الايطالية، حتى سقطت الدولة الاغلبية وأصبحت صقلية جزءاً من قيصرية الفاطميين، وظلت كذلك حتى استولى عليها النورمنديون، ولكنهم ساروا فيها على سياسة التسامح الديني واعزاز المسلمين ورعاية ثقافتهم[٧]. وكانت صقلية ميداناً خصيباً لتبادل الثقافة بين الشرق والغرب ولا غرو فقد كان سكانها خليط من الإغريق الذي يتكلمون اليونانية، والمسلمين الذين يتكلمون العربية، والعلماء الذين يستخدمون اللاتينية.

بقي الجزء الخامس والأخير من هذا السفر الضخم وقد عقده المؤلف للكلام عن آخر الدول الاسلامية في العصور الوسطى فكتب عن دولة الفاطميين الشيعية في مصر: تاريخها السياسي وحياة المجتمع في عصرها وما ازدهر فيها من علوم وفنون، ثم عن الدولة الأيوبية والنزاع بين الشرق والغرب في الحروب الصليبية وختم الكتاب بالتحدث عن دولتي المماليك وحضارة مصر في عصرهما.

ذلك عرض سريع لما جاء في هذا الكتاب النفيس من موضوعات وبحوث. وأننا لنحرص الحرص كله على أن ننوه بالكشاف الطويل الذي ألحق به، وبأسلوب الكتاب الرائع، ودقته العلمية، وربطه بين الفنون والاثار وبين سائر نواحي التاريخ الإسلامي، بله أن الصور الكثيرة التي تزين الكتاب تساعد على تفهم الحضارة الاسلامية العظيمة، وتقرب إلى الفهم كثيراً مما يستعصي تصوره من الكتابة والوصف. وأما ما فيه من رسوم

[٧]راجع كتابنا "كنوز الفاطميين" ص ٧ و٨ و١٠٣ و١٢٠ و١٤١ و١٤٣

وخرائط فيشهد بطول الباع في الدقة والتحقيق.

وإن كان ثمة ما نأخذه على الأستاذ المؤلف فهو قبوله أن تحذف المراجع في نهاية كل فصل أو قسم، فإن الايجاز في شرح بعض النظريات والمسائل يجعل الإشارة إلى المصادر التي توفيها حقها من الدرس أمراً لازماً ليستطيع القارئ أن يفي حاجته من التحصيل وأن يكون رقيباً على المؤلف، يقره أو يتخذ له رأياً آخر، وليمكن فضلاً عن ذلك أن يعد الكتاب مصدراً علمياً صحيحاً يتخذ حجة ويشار إليه في المؤلفات المطولة.

وثمة شيء آخر لا نجد مفراً من الإشارة إليه ملتمسين للمؤلف الجليل عذراً في وقوعه: ذلك أننا لاحظنا أن بعض الموضوعات الخطيرة لم توف حقها من العناية فنالها من صفحات الكتاب أقل مما نال غيرها من المسائل التي لا تساوها خطراً، ولكن هذا راجع بطبيعة الحال إلى حجم الكتاب وطول الحقبة التي عرض لها. كما أننا لاحظنا في بعض أبواب الكتاب أن الأستاذ المؤلف لم يستخدم المؤلفات الحديثة في بعض نواحي التاريخ الإسلامي. وربما كان السبب في ذلك أن أبواب الكتاب المذكورة أعدت قبل صدور المؤلفات المشار إليها وقد سمعت مثل هذا النقد من بعض أفاضل المستشرقين، كل في الناحية التي وقف نفسه على دراستها.

على أن الاستاذ الدكتور حتي قد وفق إلى أبعد حدود التوفيق في قص تاريخ العرب في زهاء سبعمائة صحيفة بطريقة طريفة مع الدقة، وعلمية مع السهولة. ولا نبالغ في شيء إذا قلنا أن كتابه النفيس ألزم عدة

لكل من يريد أن يدرس تاريخ المسلمين بدون إرهاق وعلى نحو علمي صحيح ولا غرو فقد قام الدكتور حتي بالتدريس في الشام وفي أميركا وأعد إعداداً طيباً لإخراج هذا المؤلف الجليل وأتيحت له فرص للدرس والتحصيل لم ينعم بها غيره ممن كتبوا في التاريخ الاسلامي. وحسبه فخراً أن ينسب إليه هذا السفر الضخم الذي يدل على علمه الغزير وفضله الواسع.

تين وفلسفة الفن

ليس الكلام في نشأة الفن وفي فلسفته مما أثاره العلماء والكتاب في العصر الحديث فحسب، بل نال الاغريق في هذا الميدان قصب السبق. ولا غرو فقد كان للفن

عندهم شأن عظيم، فقام فيهم ارسطاليس أول كبار المفكرين في الفن. ثم تبعه في مراحل التاريخ كثيرون من الفنانين و الفلاسفة والعلماء، حتي جاء منتصف القرن الثالث عشر وكتب جوتهولد ليسنج مؤسس الأدب الألماني الحديث مؤلفاً في النقد وفلسفة الفن سماه "لايوكون" وهو اسم التحفة الفنية الثمينة المحفوظة في الفاتيكان والتي تمثل "لايوكون" كاهن أبولو في طروادة وهو يناضل مع ابنيه الموت على يد حيتين كبيرتين (انظر شكل ٢)



(شكل ٢)

وتوفي ليسنج عام ١٧٨١؛ ولكن تلك الرسالة التي كتبها في الفن كان حافزاً لاشتغال غيره بهذا الموضوع غير أن الجهود المبذولة لم تكلل بالنجاح ولم يقدر لثمراتها الخلود حتى قام هيبوليت تين في منتصف القرن التالي.

ولم يكن تين آخر من كتب في فلسفة الفن، فليس ما يكتب عن فلسفة الفن في أي عصر من العصور أبقى على الدهر وأدوم من الفن في ذلك العصر، وكما أن الفن يتطور فإن الآراء فيه تتطور أيضاً. ولذا فإن كثيراً من آراء ارسطاليس أو ليسنج آو تين تبدو لنا اليوم عقيمة غير مجدية؛ وسوف تبدو بعض نظرياتنا الفنية الحالية عقيمة لمن يدرسون الفنون في الجيل القادم.

ولكن بالرغم من ذلك كله فإن جل ما كتبه تين في فلسفة التي لا تزال له قيمته، ولعل السر في ذلك بساطته وأسلوبه ومنطقه، الذي يشبه في بعض الحالات العمليات الحسابية وقوانين الطبيعة، فيصبح هذا المنطق من أسباب ما تراه الآن من عقم بعض نظرياته.

ولد هيبوليت تين في إحدى المقاطعات الشمالية بفرنسا عام ١٨٣٨ وكان في دراسته طالباً ممتازاً، بعجب أساتذته وزملاؤه بنبوغه في اللغات وفي الآداب القديمة، وانتظم في سلك مدرسة المعلمين العليا بباريس، ونال إجازة الدكتوراه سنة ١٨٥٣، واشتغل بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة وفي الكلية الحربية. وأصبح من أشهر أعلام الأدب والفلسفة في عصره، ولكنا لا نريد أن نعرض هنا لآرائه الفلسفية أو مقامه في عالم الأدب، وإنما نود أن نتذكر ما كتبه في تاريخ الفن، فالمعروف أنه صنف بين عامي ١٨٦٥ و١٨٦٩ أبحاثاً جمعت بعد ذلك وطبعت سنة ١٨٨٠ في كتاب من جزئين اسمه "فلسفة الفن"، بدأ بالكلام عن طبيعة القطعة الفنية، وأنها ليست مستقلة، بل هي جزء من مجموع منتجات الفنان الذي أخرجها، لأن جل هذه المنتجات تحمل بين ثناياها أوجه شبه كأنها ابنة أب واحد،

فلكل فنان أسلوبه، ولكل مصور أو نقاش ألوانه المفضلة وسحنات أشخاصه ونوعهم، والأوضاع التي يحبها، وطريقته في تكييف القطعة الفنية؛ و بعد فالفنان بآثاره ليس مستقلاً، بل إنه منطو تحت مجموعة أخرى: هي المدرسة التي ينتمي إليها.

وينسج على هذا المنوال فيسوق الأدلة ويصوغ البراهين ، ليذهب إلى أن الآثار الفنية نتيجة طبيعية للحالات العامة التي تسود في الإقليم والعصر اللذين تظهر فيهما هذه الآثار الفنية، وأخطر هذه الحالات العامة شأنا هي المناخ والجنس والبيئة والدين والمدنية والعادات، فإذا أردنا أن نذكر ميزة من ميزات أي فن في عصر من العصور وجب علينا أن ندرس تلك الحالات لدى القوم الذين ينسب إليهم هذا الفن في ذلك العصر.

ولقد قارن تين هذه العملية بما يستطيعه عالم النبات من تفهم ثمرات الأقاليم المختلفة ومعرفة أي أنواع النبات تنمو فيها، إذا ما درس تربيتها ومناخها وتعرضها للشمس ومن ثم فقد قال بعض الكتاب عن نظريات تين إنها "تاريخ طبيعي" للفن، وبالرغم من أن هذه التسمية قد تحمل في ثناياها شيئاً من التهكم، فإن الأمثلة التي يسوقها تين في مقالاته للدلالة على صحة نظرياته، تحملنا على أن نؤمن بها إلى حد كبير، ولا سيما إذا لم تتدخل عوامل أخرى تجعل تطبيعها غير سديد، كما سنشير في ختام هذا المقال.

وإلا فهل من الصدف البحتة أن مدرسة التصوير الهولندية تزدهر في العصر الذهبي الذي تنهض فيه هولندا فتنال استقلالها من الأسبان، ثم

تحارب انجلترا وتصبح أغنى البلاد الأوربية وأوفرها حرية وأرقاها صناعة !! ولأمر ما نوى المدرسة المذكورة تضمحل في القرن الثامن عشر حين تترك هولندا المكانة الأولى لانجلترا وتصبح دولة لا آمال لها ولا مطامع!

أفلا يكون هذا مبرراً لأن ندرس "درجة الحرارة" الاجتماعية والأدبية والنفسية لنفهم ظهور الطرز المختلفة في الفنون كما ندرس "درجة الحرارة" الطبيعية لنفهم أنواع النبات التي تنمو في إقليم من الأقاليم؟

واضمحلال النحت والتصوير في العصور القديمة من خير الأمثلة التي يضر بها تين لبيان تأثير البيئة، وحسبنا لتبين هذا الاضمحلال أن ندرس الصور والتماثيل والفسيفساء في بومبى ورافنا ، وهي في الأولى من القرن الأول بعد الميلاد، أما الفسيفساء في رافنا فترجع إلى عصر جسنتيان في القرن السادس، ولا شك أن الفن في فترة القرون الخمسة قد تطرق إليه فساد، مصدره البعد عن تقليد الطبيعة وقلة العناية بأجزاء الجسم وإبرازها إبرازاً دقيقاً، على النحو الذي اعتدناه في الفن الإغريقي القديم، فقد كانت التقاليد والعادات الإغريقية القديمة لا تزال قائمة في القرن الأول الميلادي، وكان القوم يعنون بالألعاب الرياضية وتقوية الجسم الإنساني، ويفخرون بالأجسام التي تبدو فيها الصحة والجمال، ويرون الشبان والشابات في المسابقات والألعاب الرياضية عراة أو شبه عراة، يرتدون ملابس واسعة يخلعونها بسهولة وفي مناسبات كثيرة؛ فنجح الفنانون الإغريق في الحرص على دقة تصوير أجزاء الجسم وعنوا بإظهارها على حقيقتها؛ فلا غرابة إذا رأينا على الجدران في أطلال بومبي صور النساء والرجال ملؤها الدقة والحياة والحركة. وتغيرت الأحوال شيئاً فشيئاً في القرون الخمسة التالية،

فاختلفت العادات الوثنية، وقلت عناية القوم بالرياضة البدنية، وذهب غرامهم بالأجسام العارية التي تبدو فيها الصحة والجمال؟ وصارت هذه الأجسام تنقلها الملابس الفخمة من الحرير والمنسوجات العالية، فقلت معرفة الفنانين بالجسم الانساني، وصاروا يطلبون التماثيل القديمة، أو يقلدون التماثيل المأخوذة عن التماثيل القديمة. وهكذا بعد الفنان عن الأصل جيلا بعد جيل، وأدى انقطاع الصلة بين الفنان والنموذج إلى ما وصل إليه الفن في رافنا حين صارت التماثيل جامدة تعوزها الحركة والحياة وصدق تمثيل الطبيعة.

ودرس تين في كتابه "فلسفة الفن" التصوير بإيطاليا في عصر النهضة، والتصوير في الأراضي المنخفضة، والنحت في بلاد الإغريق، ثم ختمه بفصل ممتع عن المثل الأعلى في الفن، ولكنا لا نملك أن تعرض في هذا المقام للمفصل من نظريات تين في تاريخ الفن و فلسفته، فحسبنا اليوم ما أجملنا الإشارة إليه.

ومهما يكن من شيء فإن طريقة تين في دراسة تاريخ الفن لها مزايا جليلة الشأن، فهي تعين على تفهم الأساليب الفنية المختلفة، وتفسر قيامها وتطورها واضمحلالها، ولكن ثمة منزلق خطر، إذا لم يكن المرء مرناً وحريصاً في إتباعها، إذ أننا نشاهد أن بعض الحالات الاجتماعية أو الأدبية أو المناخية قد يكون لها تأثير إيجابي، كما يصح أن يكون تأثيرها سلبيا. وقد يصعب علينا حينئذ أن تعليق نظريات تين ومبادئه. فالمعروف مثلاً أن الإيطاليين في عصر النهضة ذاعت بينهم الاستهانة بالدين و تعاليمه، وكان فرسانهم يتقاتلون لأهون الأسباب، ويعيشون عيشة إباحية يقيمون الولائم

وينغمسون في الملذات، فهل كان لهذا صداء في مدارس التصوير؟!

أجل؛ ولكن تأثير هذه الأحوال الاجتماعية كان تأثيراً سلبياً: إذ غلبت على تلك المدارس روح دينية سلمية ووديعة، لأن المثل الأعلى للفنانين فيها كان تصور التدين والهدوء اللذين كانت ايطاليا تنشدهما في ذلك الحين، فكان الخيال في هذه الحال يسد ما في الحقيقة من نقص، ولكننا نرى في تاريخ أكثر الأمم والشعوب أن الدين والفن يولدان سوياً، وأن الديانة كانت المحور الذي تدور حوله أخطر الجهود الفنية شأناً، فقد كان الفن عند الشعوب القديمة خادم الدين وأدائه، ثم جاءت المسيحية فاتخذت الفن أداة لنشر مبادئها وتقريب تاريخها ونظرياتها إلى عقول الناس.

وهكذا نرى أن آراء تين لا تنفعنا كثيرا في مثل هذا الميدان، وبعد فإن تلك الآراء لا تحسب حساب العوامل الفردية التى يتأثر فيها فنان أو مدرسة من المدارس الفنية، كاتصال بالطرز الفنية الأخرى، أو استعداد خاص يجعل الفنان يسبق عصره وبيئته، أو غير هذا وذاك من العوامل التي يصعب إدراك كنهها.

دنا فيلاتا .. المصور الإيطالي رفائيل سانتي

عاش روفائيل بين عامي ١٤٨٣ و١٢٠، وكان في حياته القصيرة مصوراً ورساماً ومثالاً ومهندساً؛ ولكنه نبغ في النقش والتصوير حتى صار علماً من أعلام إيطاليا الثلاثة، بل لقد امتاز في كثير من النواحي على زميليه ليوناردو دافنشي وميشيل انجلو.

ولد روفائيل في أن أربينو من أعمال إيطاليا الوسطى، وكان أبوه مصوراً لقنه مبادئ الفن، وظهرت مواهب رفائيل وهو صغير السن، ثم درس على المصور البارع بيروجيلو، ولكنه لم يلبث أن تفوق على هذا الأستاذ، ورحل بعدها إلى فلورنسة فانتفع برؤية ما أنتجه ليوناردو وميشيل انجلو، وترك النقل والتقليد وبدأ يستوحى الطبيعة نفسها، واتصل بأعلام المصورين في فلورنسة، مدينة الفن.

على أننا لا نريد في هذا المقام أن نعرض لتاريخ حياته أو لآثاره الفنية المختلفة، وحسبنا أن نكتب عن مسألتين:

الأولى: هناءته وسعادته واعتقاده في الجمال وشعوره الفطري به، مما جعل صوره للعذراء معرضاً لأعظم النساء جمالاً وأوفرهن ملاحة وأنوثة.

والثانية: تفوقه وامتيازه في التصوير من وجهة الفن والصنعة، فقد بلغ الكمال في هذا الميدان؛ وكان يعني به أكثر من عنايته باختيار الموضوع أو نبل الفكرة. أجل، إن بعض آثاره الفنية في فجر حياته ان ينقصها شيء

من الحياة والحركة، كما نرى في صورة "رؤيا الفارس" وهي محفوظة الآن في دار الصور الأهلية بمدينة لندن، ولكن رفائيل لم يلبث أن تخلص من تأثير أستاذه بيروجينو في هذا الميدان، ومضى يصور اللوحات الفنية التي سجلت له السيادة في درس الجسم الإنساني وملامح الوجوه، وقادته إلى الشهرة، حتى تهافت عليه رجال الكنيسة وطلاب الصور الثمينة في مسقط رأسه وفي فلورنسة، ثم في روما حيث عين كبيراً لمهندسي المدينة وأميناً لعمائرها الأثرية، ورسم في قاعات الفاتيكان صوراً غاية في الإبداع وجمال الألوان والاتزان وسمو الخيال.

و قد رسم رافائيل –علي قصر حياته– عدداً كبيراً من اللوحات الفنية، سوف نعود إلى دراسة بعضها في أعداد الثقافة. أما التحفة التي نحن بصددها اليوم والتي يرى القارئ صورتها في الصفحة المواجهة فمحفوظة في قصر بتي بفلورنسا، واسمها "دنا فيلاتا" أو السيدة ذات الستر، وتمثل سيدة من نساء روما حباها الله جمالاً عظيماً، عرف رفائيل كيف يظهره في وجهها السحري وفي عنقها ونحره وأناملها، ولا ريب في أن جلال مظهر هذه السيدة وشعورها الفطرى بجاذبيتها –ذلك الشعور الذي لا تخفيه نظرتها الهادئة– ثم ثوبها الثمين وسترها الذي يغطي رأسها ويسقط في اتزان ومرونة، كل هذا يكسب اللوحة قيمة فنية لا تفضلها قيمة الآثار النية الكلاسيكية بما فيها من دراسات عميقة لجسم الإنسان وثنايا الملابس وطياتها.

والواقع أن صورة هذه الحسناء لا نجدها في هذه اللوحة فحسب، بل لعلها العذراء التي رسمها رفائيل في لوحته المشهورة "عذراء سان سيستو"

المحفوظة في متحف درسن، ولعلها أيضاً إحدى السيدات المرسومات في صورته "القديسة سيسيليا" وهي اللوحة المحفوظة في متحف "بولونة" بإيطاليا.

ومهما يكن من الأمر فهي من خير الأمثلة التي تدل على براعة رفائيل في رسم الصور الشخصية الكاملة ببساطتها وبما فيها من حياة وقوة تعبير.

رامي القرص .. للمثال الإغريقي "ميرون"

كان رمي القرص من ضروب الرياضة الممتعة التي عنى بها الاغريق القدماء، فكان اللاعب أو المتسابق يقف في مساحة محدودة بخطوط من الأمام ومن الجانبين. ويعمل على أن يقذف القرص المعدني إلى أبعد حد ممكن، وكان قطر هذا القرص يختلف من ست إلى إحدى عشرة بوصة، ووزنه من ثلاثة أرطال إلى تسعة. وكان الرامي يمسك القرص ويستند بقذفه بحركة إلى الخلف، ثم إلى الأمام، ولا يزال هذا النوع من الرياضة معروفاً حتى اليوم، وقد أبلغ أقصى بعد وصل إليه المتسابون في الألعاب الأوليمبية الأخيرة نحو ثلاثة وخمسين متراً.

وهناك قطعة فنية خالدة من آيات النحت الإغريقي، تمثل رامي القرص، يهزه ويزنه بيده اليمنى، وجسمه مائل إلى الأمام، ومتزن بثقل ذراعه اليسرى، (انظر الصورة في الصفحة المواجهة)، وهي من عمل المثال "ميرون" **Myron** عميد الفنانين الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد، ذلك القرن الذي بزغ فيه نجم زميليه بوليكيلت **Polyclete**، وفدياس **Phidias**.



رامي القرص – للمثال ميرون

وقد عرف عن ميرون إبداعه في تماثيل الرياضيين وفي تصوير عضلات الجسم الإنساني، وإيثاره مواقف الحركة العنيفة، وتوفيقه في تماثيل الحيوانات، وقد كتب المؤرخون عن تمثال "البقرة" الذي كان من أشهر آثاره الفنية؛ ولكن هذا التمثال فقد؛ وأصبح أبدع ما نعرفه لميرون هو تمثال "قاذف القرص"، وهو من أجمل التحف الفنية الإغريقية وأدقها، مع أننا لا نعرفه إلا بوساطة نماذج نقلت عنه، فقد كانت تماثيل ميرون من البرونز، وجل ما وصل إلينا نماذج صادقة من المرمر والبرونز، محفوظة في المتاحف والمجموعات الأثرية المختلفة، ولا سيما بروما ولندن وباريس.

وإنك لتنظر إلى هذا التمثال فلا يسعك إلا الإعجاب بما فيه من ابتكار فني، بالرغم من صعوبة تركيب الشكل، فالحركة والحياة تشعان منه، مع الاتزان والهدوء وإبداع النسب، وقد تختبر الفنان اللحظة التي يتأهب فيها الجسم لمساعدة الحركة التي تقوم بها الذراع اليمنى، وفضلاً عن ذلك فإن هذه التحفة مثال جيد لتوفيق الفنان في تكييف أثره الفني، واستطاعته إيجاد بعض خطوط تسود وتبرز، وتؤدي إلى الوضوح، وتطرد الملل من رؤية التمثال، فإنك تستطيع أن تلم في نظرة واحدة بأجزاء التمثال كلها، فتسير العين كالسهم من اليد ذات القرص، متبعة الذراع اليمنى إلى الكتفين، فالذراع اليسرى، فالساق اليسرى والقدم، وثمة ميزات أخرى، فالمنكبان العريضان، والصدر المائل، والعضلات المتقنة، كل هذا يكسب التمثال حياة وقوة، ويدل على دقة الملاحظة، وصدق تصوير الطبيعة.

وإن كان هناك ما يؤخذ على هذه التحفة الفنية، ويؤيد قرب عهدها بالأساليب النية القديمة في فن النحت الإغريقي، فهو أننا لا نرى على وجه اللاعب كل الأثر المنتظر للحركة العتيقة التي يتأهب جسمه للقيام بها، وقد تخلص الفنان في جسم التمثال من كل القيود الفنية القديمة، ولكن التعبير في وجه اللاعب لا يزال ضعيفاً ومتأثراً بما كان في الفن الإغريقي القديم من تصوير الرأس بدون أي تعبير ظاهر يمكننا منه ن نستنبط الحلة النفسية أو الحركة التي يقوم بها الجسم.

لاعبو النرد .. للمصور الأسباني موريلو

نهض فن التصوير بإسبانيا في القرن السابع عشر، وازدهرت فيها مدرسة كانت لها ميزاتها الخاصة وأساليبها الوطنية، وكان من أعلامها فلازكز **Velazquez** وموريلو، وقد تأثر المصورون الإسبانيين ببعض أعلام الفنانين في إيطاليا وهولندا، ولكن عبقريتهم كانت مستمدة من الأندلس نفسها، ومن طبيعة أهلها، وعرفت مدرسة التصوير الإسبانية بشيء من الجلال والوقار، يتجلى في أكثر منتجاتها من الصور الدينية.

على أن أحد أعلام هذه المدرسة، ونقصد موريلو شذ في بعض منتجاته عن ذاك الجلال، رغم وجود لوحات فنية لا شأن لها بوقار الموضوعات الدينية، أو فخامة البلاط.



لوحة (لاعبو النرد) شارع بويز

وقد ولد بارتولوميه موريلو سنة ١٦١٧ في إشبيلية من أسرة فقيرة، وظهر حسن استعداده للتصوير منذ حداثته، وأتيح له بعد ذلك أن يذهب إلى مدريد، وأن يكون مدة عامين تلميذاً للمصور الإسباني العظيم فلازكز، الذي كان يعيش في بلاط إسبانيا، ويعني برسم الملك والأميرات والأمراء ورجال الطبقة العليا، ثم رجع موريلو إلى أشبيلية مسقط رأسه، وظل يعمل

في الأندلس حتى مات سنة ١٦٨٢، واشتغل موريلو في حياته برسم اللوحات الفنية الدينية للكنائس والأديرة، ولكنه لم ينسج في رسمها على منوال أقران من بار المصورين، بل صور تلك الموضوعات الدينية في بيئة إسبانية، ورسم العذراء والقديسات في هيئة فلاحات أندلسيات باسمات، وامتازت ألوانه بالدعة والهدوء، كما لوحظ أن على أشخاص صوره مسحة من الضعف والرقة.

ولسنا نريد هنا الحديث من آثاره الفنية الدينية، وهي كثيرة، ولكن الذي يعنينا بوجه خاص أربع لوحات من منتجاته، تمثل أبناء الشوارع في الأندلس، وهي محفوظة الآن في أحد متاحف التصوير بمدينة ميونخ، وفي الصفحة المواجهة صورة إحدى هذه اللوحات نرى فيها صبيين يلعبان النرد في حماسة ظاهرة وقد وقف بجانبيهما صبي ثالث يأكل قطعة من الخبز في يده، وقد نسي الصبية سلة الفاكهة التي يجب عليهم السعي في بيعها، وإن الذي يذكر منظر فريق من جامعي أعقاب السجائر في مصر، وقد انتحوا جانباً من الطريق يتحدثون في جد أو يقتسمون بضاعتهم، يستطيع أن يدرك إلى أي حد وفق موريلو في حسن التعبير عن البيئة الشعبية البائسة التي كانت تشكو منها إسبانيا في ذلك الحين، فقد كانت الحكومة غنية وكان الأشراف أغنياء، ولكن الشعب الذي عاش موريلو بين ظهرانيه يتمثل في هذه اللوحات التي رسمها، أطوار جمالية وأقدام تكاد أن تكون حافية وبطون يرجح أنها خاوية، ومع ذلك كله فقد صور موريلو أولئك الصبية وكلبهم المخلص في لحظة من لحظات سرورهم، وجعل على وجوههم مسحة من الحسن والطيبة، وفي أجسامهم طابع من النعومة لا ينم

تماماً عما يعيشون فيه من بؤس وشقاء، ولكن عيونهم السوداء وأجسامهم السمراء تنطق بأنهم إسبانيين، وهذا المنظر الذي وضعهم فيه موريلو يؤيد ما عرف عنه من التوفيق في التعبير عن حلاوة الأندلس.

وقصارى القول أن موريلو كان فخر بلدته إشبيلية، وأنه نجح في تخليد بعض مناظر الحياة فيها، ولا عجب فقد كانت بيئته المحبوبة، ولا ريب في أن صورة الشحاذ التي رسمها والمحفوظة الآن في اللوفر تمثل واحداً من كثيرين، كان يراهم موريلو ويعرفهم حق المعرفة، وكذلك صبية الشوارع الذين أشرنا إليهم، عرفهم موريلو وخالطهم وأنس إليهم في حداثته.

هنري لامانس .. من أعلام المشتغلين بالتاريخ الإسلامي

ولد لامانس سنة ١٨٦٢ في مدينة جاند من أعمال بلجيكا، وتركها في الخامسة عشرة من عمره، واتخذ لبنان وطناً ثانياً له، ودرس في الكلية اليسوعية ببيروت، ثم اشتغل بالتدريس فيها منذ سنة ١٨٨٦، وتخصص في تاريخ الشرق الأدبي وجغرافيته وحضارة أهله من مسيحيين ومسلمين. وما لبث أن أتقن اللغة العربية وقرأ المؤلفات الكثيرة في شعرها ونثرها وفقهها، فكان ذلك نواة نبوغه في الدراسات الشرقية، ذلك النبوغ الذي مهد له طوافه للدرس والتحصيل في البلدان الغربية والشرقية، ولا سيما في النمسا وايطاليا وانجلترا ومصر. والذي كانت فاتحته تعيين لامانس سنة ١٩٠٧ أستاذاً في معهد الدراسات الشرقية، وكان قد أنشيء في الكلية اليسوعية ببيروت.

ثم اتصل الأب لامانس بأعلام المستشرقين، وتعاقبت مؤلفاته المستقلة ومقالاته في مختلف المجلات العلمية ولاسيما في نشرات الكلية الفرنسية ببيروت وفي المجلة الاسيوية وفي مجلة أبحاث علوم الدين وفي مجلة الدراسات الشرقية وفي مجلة المجمع المصري وفي دائرة المعارف الإسلامية.

وظل لامانس علماً من أعلام المستشرقين المشتغلين بدراسة التاريخ الإسلامي حتى وافته المنية ببيروت في مايو سنة ١٩٣٧، بعد أن أقعده الفالج عن العمل في السنين الأخيرة من حياته.

ومع أن هذا الراهب المؤرخ أخذ كثيراً من آرائه عن شيوخ المستشرقين مثل جلد زيهر ونلدكه وكيتاني وولهوزن، فإنه أنتحي في البحث ناحية ميزته عنهم، وبالغ في التعصب على الإسلام حتى أفسد ذلك علمه في بعض النواحي، وجعل المؤرخين وعلى رأسهم المستشرقون، يشكون في أمانته العلمية، وينهمونه بركوب متن الشطط.

ولا يتسع المقام هنا لأن نفي لامانس حقه من التحليل والدراسة فحسبنا أن نلقي نظرة على

دائرة أبحاثه لنستطيع أن نتبين قيمتها العلمية.

***

ولعل من الانصاف لأنفسنا وللأب لامانس وللحقيقة التاريخية أن نميز في آثاره العلمية بين ما دار منها حول أصول الإسلام وأركانه وشخصية النبي عليه السلام، وبين ما عالج المؤلف فيه جغرافية بلاد العرب وتاريخها ونظمها الاجتماعية قبل الإسلام، وبين ما وقف على دراسة الدولة الاموية وأبطالها من ملوك وأمراء وشعراء وأدباء.

ونحن إذا أدركنا كنه العاطفة التي كانت تتجلى في كل نوع من هذه الكتابات، أمكننا في شيء من السهولة أن نكشف النقاب عن المؤرخ الراحل. ولكننا قبل أن نعرض لهذه المؤلفات نحرص على أن نؤكد أن لامانس قرأ كثيراً –بل كثيراً جداً– في التاريخ الإسلامي ولا نقرر إلا الحقيقة حين نقول إنه كان واسع الاطلاع قوي الحجة، له ذاكرة عجيبة ومثابرة على العمل قل أن اجتمعتا لغيره من العلماء، فضلاً عن أنه ملك

ناصية اللغة العربية، ونفذ إلى أعماق علومها المختلفة. ومع ذلك كله فلن يصعب علينا أن نثبت أن لامانس كان في ناحيتين من النواحي الثلاث التي انقطع للكتابة فيها محامياً قديراً، لبني أمية تارة، ولإعداء الإسلام تارة أخرى، وأنه كان خصماً عنيداً للمسلمين عامة وللعلويين والعباسيين خاصة وأنه كان يسلب العرب الفضائل والصفات الخلقية الجميلة التي أجمع المستشرقون على نسبتها إليهم، وأنه كان في خصومته هذه يعمد في بعض الأحيان إلى السفسطة والمغالطة، مما سنسوق عليه بعض الأمثلة في السطور التالية.

-٢-

أما مؤلفات لامانس عن بلاد العرب وجغرافيتها قبل الإسلام، وعن جغرافية الشام وتاريخها المسيحي، فراجع ثمينة في موضوعها، ودراسات علمية صحيحة، لا يمكن أن يستغني عنها باحث في هذا الميدان. ولا غرو فقد قرأ لامانس كل ما كتب عن طبيعة بلاد العرب، وعن عادات سكانها وأحوال معيشتهم في الجاهلية، وقام بالرحلات الطويلة في سورية وفلسطين حتى أصبح حجة في تخطيط هذه الاصقاع وأخبار سكانها القدماء. وحسبنا أن نقرأ كتبه عن البادية والحيرة، وعن مهد الإسلام وعن المعابد في غربي بلاد العرب قبل الهجرة، وعن الطائف، وعن مكة قبيل الهجرة، نقول حسبنا أن نقرأ هذه الكتب، لنتبين قيمتها العلمية الكبيرة، ولنعرف انها تدل على أن هذا الراهب الجليل كان عالماً قديراً إلا عندما كان يكتب عن الإسلام وأبطاله.

-٣-

أجل كان لامانس في مؤلفاته عن الإسلام داعية، ولم يكن عالماً. وفي الحق أنه لو أنصف نفسه لترك الكتابة في هذا الموضوع إلى باحث ليست له صفته الكهنوتية، التي تكفي لتجريحه والتي كانت تدفعه إلى تحقير الإسلام وإلى نسبة كل خير في هذا الدين إلى المسيحيين وإلى اليهود في شبه الجزيرة.

ويحضرني في هذه الساعة ما كتبه الدكتور طه حسين بك عن منهج البحث في كتابه عن الأدب الجاهلي (ص ٦٧). قال أستاذنا العميد:

"أريد أن اصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاماً . فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء. ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا، فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً. نعم يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسي عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها، وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية، يجب ألا نتقيد بشيء،

ولا نذعن لشيء، إلا مناهج البحث العلمي الصحيح. ذلك أنا إذا لم ننس هذه العواطف. وما يتصل بها، فسنضطر إلى المحاباة وارضاء العواطف".

وكيف لا تريد أن يحضرني هذا الكلام، الذي تلقيته في الجامعة منذ نيف وعشر سنين؟ ومتى تريدني أن أذكره، إذا لم افعل الآن في الحديث عن لامانس، الذي لم ينس عواطفه فيما كتب عن النبي والإسلام؟

كتب لامانس عن الإسلام وعن إخلاص مُحَمَّد في إعلانه الدعوة ، وقيل إنه كتب عن حياة مُحَمَّد مؤلفاً لم توافق دوائر الفاتيكان على نشره، خشية أن يؤدي ما فيه من طعن وتهم إلى احتجاج الأمم الإسلامية وظهور المؤلفات في الرد على ما فيه. والأب لامانس في جميع هذه المؤلفات يتهم رواة السيرة بأنهم مخترعون، ولكنه لا يحجم عن الاعتماد على رواية من رواياتهم إذا استطاع أن يلمح فيها مطعناً على الإسلام.

وهو حين يرى رواية أو حديثاً فيه مصلحة الشيعة، اتهمهم بوضعه، وحين يرى رواية تعلي من شأن السنيين، ألصقها بكتابهم، حتى أنك لتراه يضرب كل فريق بالآخر ليقنعك باضطراب كل هذه العناصر التي قامت عليها السيرة وليخرج عليك هنا وهناك بآرائه المغرضة.

وهو بعد هذا أن وجد في الإسلام موضع للفضل ذهب ينسبه إلى مصدر غير إسلامي، أو يفسره تفسيراً مادياً، يذهب بموطن الخير فيه: فلامانس لا يستطيع أن ينكر أن الإسلام حرم قتل الذرية ووأد البنات، ولكنه يستطيع أن يطلع عليك بقوله إن الذي دفع إلى هذا التحريم بحنينه إلى الذرية، بعد أن صار لطيماً في طفولته. وكذلك يستكثر لامانس أن

يكون للنبي ما نسبته إليه السيرة من أبناء وبنات، فيقول إن كتَّاب السيرة فعلوا ذلك رغبة في إعلاء شأن النبي. وهو إذا قرأ إن النبي لم يرغم بناته على ترك أزواجهن الذين تأخروا في إعلان إسلامهم، فسره بأن التي كان يتشرف بهؤلاء الأصهار، ويعمل على الانتساب إليهم، ويحرص على ودهم. وهو أن تكلم عن السيدة عائشة لم يجد في مفردات اللغة الفرنسية الغنية إلا كلمة **favorite** ليصف بها زوجة النبي، وأقرب ترجمة لها بالعربية «محظية». وهو يحرص على استغلال بعض الاضطراب في النصوص العربية التاريخية ليثبت أن الصحابة كانوا لا يقبلون عن طيبة خاطر أن يصاهروا النبي، ولكنه يذكر في موضع آخر آن رقية ابنة التي كانت جميلة، وان عثمان بن عفان إنما اعتنق الإسلام ليتزوجها، وينسى لامانس انه يذكر في موضع ثالث أن النبي كان يحرص على مصاهرة ذوي الحسب والنسب من المشركين، وهكذا إلى آخر الأمثلة التي قل إن تخلو منها صحيفة من مؤلفاته عن الإسلام أو السيرة.

***

ومهما يكن من شيء فقد كانت للأب لامانس طرق غريبة في التهكم على النصوص العربية. وكان يرهق النصوص فيحملها أكثر مما تحمل، ويستنبط منها أكثر مما تفيد، بل كان يغض الطرف عنها إن كانت تثبت خطأ آرائه. ونحن نستطيع أن نسرد الأمثلة الطويلة على صحة أقوالنا هذه ولكن المجال هنا لا يتسع لمثل ذلك.

وليس المسلمون والشرقيون أول من لاحظ على لامانس تعصبه هذا

فقد سبقنا إليه المنصفون من المستشرقين أمثال بيكر ودسو وجودفروا ديمو مبين وماسيه. وحسبك ما قاله فييت في نعي لامانس بجلسة ١٠ مايو سنة ١٩٣٧ ، لإعضاء المجمع العلمي المصري. (انظر عدد هذا العام من مجلة المجمع المذكور). قال الأستاذ فييت عن "كتاب فاطمة وبنات مُحَمَّد" من مؤلفات لامانس:

وإليك ترجمة هذه العبارة:

"ولكن من الصعب أن نقبل كتاب «فاطمة وبنات مُحَمَّد» في ثقة وبدون تحفظ. فإن التعصب والاتجاه العدائي يسودانه إلى حد كبير، وقد لاحظ المستشرقون هذا التعصب في حينه"

وقد عرض زميلنا الدكتور بشر فارس الكتاب من مؤلفات لامانس فعلق عليه في كتابه عن العرض عند العرب قبل الإسلام بعبارات لا تخرج عن هذا المعنى، فضلاً عن أنه ساق بعض الأمثلة على أخطاء لامانس في الاستنباط والقياس.

– ٤ –

أما الجزء الثالث من مؤلفات لامانس فأبحاثه عن الأمويين. وهي كثيرة أهمها عن خلافة معاوية الأول[٨] وعن خلافة ابنه يزيد الأول وعن معاوية

[٨]ذهب لامانس إلى أن أبا بكر وعمر وأبا عبيدة استولوا على أزمة الحكم بعد وفاة النبي وذلك تنفيذا لخطة سابقة بيتهم. وقد كتب في ذلك بحثا عن هذه "الحكومة الثلاثية" عنوانه **Le triuinvitat Abou Bakr, Omar et Aboa Obaid** ظهر في المجلد الرابع من نشرة السكانية الشرقية في جامعة سان جوز بف ببيروت. اما أبحاثه عن معاوية بن أبي سفيان فقد طبعت في المجلد الأول والثاني والثالث من النشرة المذكورة وظهرت على حدة سنة ١٩٠٨.

الثاني آخر بني سفيان ، وعن مروان ابن الحكم، وعن زياد بن أبيه، وعن الاخطل شاعر الأمويين.

وربما استطعنا ان نلحق بتلك المؤلفات كتابا في تاريخ سورية. وإذا تذكرنا أن كتب التاريخ العربية وضعت في العصر العباسي، وأن مؤلفيها كانوا يتقربون إلى الأسرة الحاكمة بالطعن في بني أمية، وأن الأمويين لم ينصفهم المؤرخون العرب، وأن دولتهم كانت عليها مسحة لا دينية قربتها إلى أكثر المستشرقين، اقول إذا تذكرنا ذلك كله ولم ننس أن السيادة في العصر الأموي كانت للشام على غيرها من المقاطعات العربية، لم نستغرب تعصب لامانس للأمويين ووقفه جانباً كبيراً من جهوده العلمية لدرس تاريخهم السياسي، وبيان فضلهم وازدهار القيصرية الإسلامية في عصرهم. وفي الحق أن تعمل لامانس في هذا الميدان ليس إلا حفظ التوازن. فهو لبني أمية محام قدير، يدافع عنهم، كما دافع المؤرخون العرب عن العباسيين. وعلى القارئ أو الباحث أن يكون قاضيا يسمع حجة الطرفين، قبل أن يكون له في القضية رأياً .

على أن لامانس كان له في هذا الميدان غناء وكفاية عظمان، فقد عرف كيف يتخير الحوادث،

ويتصيد النصوص والروايات، ليظهر مواطن النبل والحزم والسياسة من بني امية، وليرفع خسيستهم، ويدفع التهم عنهم. ولقد أجاد لامانس في تصوير معاوية صورة السياسي الداهية ذي المبادئ المكيافلية، التي استطاع بها أن ينتصر على أعدائه، وأن يؤسس لأسرته دولة وراثية متخطياً

في ذلك كبار الصحابة ومخالفاً تقاليد العرب الجاهلية في انتخاب شيوخ القبائل.

***

وهكذا نرى أن الاب لامانس غفر الله له كان من أشد المتعصبين على الإسلام. وهو بعد ذلك من المعجبين ببني أمية، لأن دولتهم كانت لا دينية، ولأنهم أقاموا ملكهم في الشام، وتأثروا بالمدنية القديمة التي قامت في ربوعه. وكان المستشرقون أنفسهم يعرفون في لامانس هذا العيب الكبير ويأخذونه عليه، ولكنه كان وافر الاطلاع. وحسب المرء نفعاً ومرانة في التاريخ الإسلامي أن يقرأ لامانس، وأن يهضم ما يروقه من أبحاثه، وأن يبحث ويتعب ليستطيع الرد على الجزء الباقي، وأن يراجع النصوص التي كان لامانس يبني عليها كثيراً من أحكامه، ليرى كيف كان يجحف في تفسير بعضها، وكيف كان يهمل ما لا يتفق ورأيه، وكيف إنه كان يغض الطرف أحياناً فيستنبط من الشواذ قواعد ومن الحالات الفردية أحكاماً عامة(٩).

---

(٩)انظر كتاب «في مصر الإسلامية» – هدية المقتطف سنة ١٩٣٧ – ص ١٦٢

الفهرس